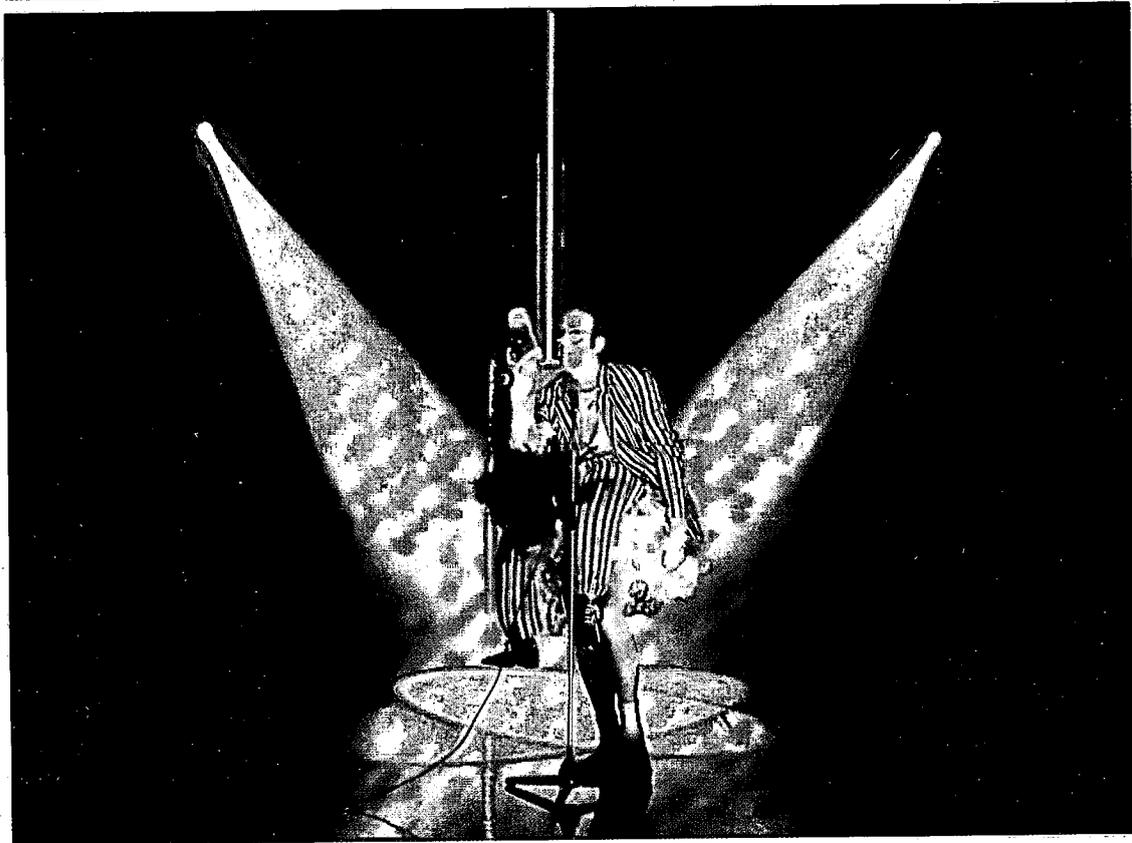
Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 (...)

Pietro Ingrao: al C.S.C. con Umberto Barbaro
Cinema e storiografia
Dove va Coppola?
I documentari di Zurlini

 II

1985

Gremese Editore

RIVISTA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

GREMESE EDITORE

direttore responsabile
Giovanni Grazzini, presidente del C.S.C.

vice direttore
Enrico Rossetti, vice presidente del C.S.C.

comitato di direzione
Filippo Maria De Sanctis
Giovanni Grazzini
Lino Micciché
Enrico Rossetti
Mario Verdone

collaboratore editoriale
Luigi Panichelli

copertina
progetto grafico di
Franco Maria Ricci

fotocomposizione
Photosistem - Roma

stampa
Servostampa - Roma

Bianco e Nero
periodico trimestrale
a. XLVI, n. 2 - aprile/giugno 1985
autorizzazione del Trib. di Roma
n. 5752 del 24 giugno 1960

direzione e redazione
C.S.C., via Tuscolana 1524 - 00173 Roma
tel. 7490046/7491980

direttore del C.S.C.: Alberto Estrafallaces

abbonamento a 4 numeri
Italia lire 30.000, estero $ 30
pagamento a mezzo c/c postale N. 34663005 intestato a
GREMESE EDITORE s.r.l.
Via Virginia Agnelli 88 - 00151 Roma

In copertina: *Il giardino delle illusioni,* di Jos Stelling

SOMMARIO

Umberto Barbaro

Al C.S.C. con Umberto Barbaro

Pietro Ingrao

L'11 luglio 1984 si è tenuto a Roma un convegno su Umberto Barbaro organizzato dalla sezione culturale del Partito comunista italiano. Siamo lieti di ospitare il testo della relazione di Pietro Ingrao. Le altre relazioni, di Edoardo Bruno, Riccardo Rosetti e Mario Verdone sono uscite sul n. 348-349 della rivista «Filmcritica».

Il mio compito è di recare a questo convegno una testimonianza e qualche riflessione: ho fatto parte di un gruppo di giovani che hanno partecipato ai primi anni di vita del Centro sperimentale di cinematografia, dove Barbaro insegnò, e che dal suo insegnamento e dal sodalizio con lui furono avviati ad approfondire un amore per il cinema che in altri poi divenne esperienza concreta, opera creativa, ricerca critica (e i nomi qui è facile, per ognuno di voi, metterli).
Naturalmente i ricordi si affollano. Io eviterò — spero — il rischio di abbandonarmi a essi, e anche il desiderio di soffermarmi sui tanti episodi che in questo momento mi riportano dinanzi la figura un po' massiccia, sempre cortese, con un sorriso leggero sulle labbra (ma — si sentiva — drammatica), e al fondo così schiva, orgogliosa, di Umberto Barbaro, uno che aveva molto sofferto.
Vorrei limitarmi a due cose: dire alcune ragioni di quell'incontro di giovani intellettuali romani con il cinema; e accennare a una spiegazione di ciò che Barbaro rappresentò in quella esperienza, almeno come io la vedo. Procedo naturalmente per grossi accenni, per affermazioni.
Prima di tutto: perché quel contatto? Perché quell'interesse? Conta la data e sotto due aspetti. Allora, attorno alla metà degli anni Trenta, si venne dispiegando direi l'espansione impetuosa, nella società e nella cultura italiana, del cinema, come *nuovo linguaggio, e comunicazione di massa,* prodotto e organizzato a livello industriale, dotato di una irresistibile capacità di penetrazione nei livelli di consumo, e di contemporanea, singolare capacità di produzione di simboli, di eroi, di mode: veri e propri esemplari dell'immaginario collettivo. Si spostavano così aspetti essenziali del costume e della formazione culturale del paese; e questo avveniva non più solo in quei luo-

ghi "classici", in quei centri urbani che erano tipici della storia italiana; ma si diramava anche nella lenta, separata, culturalmente statica provincia italiana. Questa espansione culturale avveniva attraverso una combinazione di nuove scoperte espressive — anticipazioni, lampi di possibilità che si intravedevano — e di moduli emotivi popolari: combinazione rara nella storia culturale italiana. Nuova arte; e singolare, inedita, arte; e insieme, comunicazione popolare, intrattenimento, spettacolo di massa. Due aspetti, due mondi che nella storia culturale italiana molto spesso erano vissuti separati.

E credo che fosse in questa duplice novità — espressiva, e di raggio di comunicazione — la prima ragione che chiamava allora tanti di noi, alcuni di noi, giovani intellettuali, ad avvicinarsi, a cimentarsi col cinema. Forse bisogna avere presente che il contatto fra i gruppi di giovani e l'espressione letteraria aveva trovato un suo rilancio, una sua ragione d'essere, allora: all'inizio e nel cuore degli anni Trenta. Qui bisogna avere ben presente come quegli anni rappresentassero un grave, massiccio momento di espansione del fascismo: non solo come stabilizzazione e organizzazione *del regime*, delle sue strutture di penetrazione e di controllo, ma anche del *conformismo* che quella stabilizzazione recava con sé, delle radici che ormai proiettava in ambienti, paesi, gruppi.

Per gruppi di giovani, anche penetrati dal fascismo, l'avvicinamento alla letteratura fu, secondo me, anche una sfera di autonomia recuperata o salvata, un ambito di ritrovata interiorità individuale: se volete anche un dubbio, un limite che resisteva al dominio, alla diffusione pervasiva del regime. E la cultura di cui partecipavano alcuni di noi, se ricostruisco bene, rimandava a quelle correnti letterarie e poetiche, a quelle forme figurative che da un lato si nutrivano di un crocianesimo diffuso (e se mai esasperato) — arte come intuizione pura, come liricità, purezza ineffabile — che in fondo discendeva dal Croce anche quando se ne staccava e polemizzava con lui; e quelle correnti letterarie, per un altro verso, immettevano e rivivevano nella cultura italiana esperienze, ricerche, autori del decadentismo europeo, vissuto soprattutto attraverso la mediazione culturale francese, e con un occhio singolare rivolto al mondo americano.

Se vogliamo guardare al di là dei nomi evidenti per tutti — da Baudelaire a Verlaine, a Rimbaud, a Valery, a Gide, a Proust — era un contatto con un pezzo di Europa nel trapasso tra i due secoli; e, insieme, un approccio con il mondo americano, che andava dai lontani Melville, Hawthorne, ecc., fino a O'Neil, Dos Passos, Dreiser, e poi ai vicinissimi Steinbeck, Cain, Hemingway.

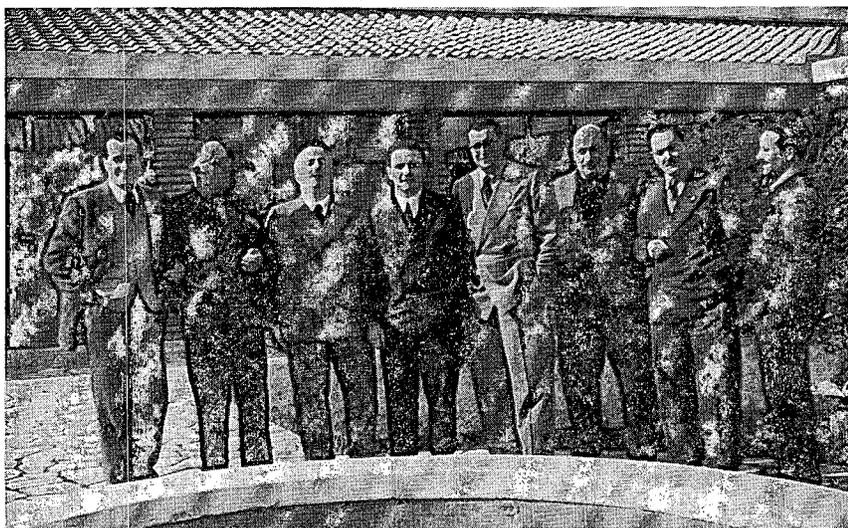
Quando parlo di come noi, giovani di allora, leggevamo questi autori, e ci accostavamo ai nostri — Ungaretti, Montale, Saba, Quasimo-

do, o il Novecento pittorico — devo dire che le radici profonde di molte di queste ricerche espressive, e concretamente la storia delle rotture teoriche ed estetiche che avevano sconvolto ed arato il campo europeo della cultura e dell'arte, in buona parte ci sfuggivano. Ci sfuggiva soprattutto il retroterra per così dire "filosofico": l'urto, il conflitto, lo sgomento che avevano attraversato drammaticamente la cultura europea di fronte alla piena espansione del capitalismo industriale a cavallo fra i due secoli, di fronte al dispiegarsi della nuova razionalità tecnologica, all'emergere di grandi spettacolari processi di concentrazione e di urbanizzazione, e quindi agli interrogativi sul ruolo e destino dell'individuo, sulla sorte stessa della cultura. Anzi, c'era forse — in alcuni di noi giovani — ancora qualcosa di *paesano*: il peso di una resistenza, che si aggrappava al mondo contadino, al paesaggio contadino e provinciale, in cui non soltanto molti di noi erano vissuti, ma di cui era intrisa tanta parte della cultura e della letteratura italiana fra i due secoli e nel primo venticinquennio del Novecento.
Insomma, almeno se penso alle cose vissute da me e da giovani come me, c'era insieme, in quella nostra passione culturale e letteraria, resistenza del passato e primo, avido contatto con l'Europa moderna e lontana. Il cinema allargava e dava nuovi strumenti e orizzonti, a questo contatto.
E qui bisogna ricordare i terremoti che allora vennero investendoci, con un ritmo e una perentorietà che forse oggi troppi dimenticano. Si scatenava la tormenta. La metà degli anni Trenta fu il nazismo dilagante: Hitler sulla scena del mondo! Il proclama dichiarato di conquista di interi continenti. Con rotture, crolli, sfaceli, accelerazioni impressionanti nell'arco di pochissimi anni. Non sto a ricordare le tappe materiali che portarono poi alla guerra. Ricordo il senso che quei fatti ebbero nella nostra concezione dell'esistenza.
Irrompeva nella nostra giornata e nei nostri pensieri la *politica* nella forma più *diretta* e totalizzante: che assorbiva tutto! E ne vedevamo travolta — proprio là nel cuore dell'Europa, nella grande Germania, nel luogo di avanguardia dell'industrialismo — figure, mondi, culture: spazzate, colpite, scacciate! Da Thomas Mann a Brecht. Emergeva nella politica, tutta intera e dominante, la forza della macchina-Stato, di grandi apparati di militarizzazione e di orientamento e indottrinamento verso sterminate masse: sino all'uso e all'esaltazione dello strumento risolutivo: la guerra. La guerra — ricordate Schmitt? — teorizzava come la sostanza dell'agire politico, al cui servizio veniva messa tutta l'acuzie, l'invenzione della nuova razionalità tecnologica.
Questi erano gli attori, le culture, gli strumenti che si dispiegavano e ci investivano. E toccavano la scala dei valori, le basi di convivenza, il modo di rapportarsi dell'uomo all'uomo. Non penso solo

all'assalto contro la nozione di *democrazia*, di eguaglianza, grandi patrimoni degli ultimi due secoli; penso al *razzismo*, cioè a quel metro che portava a conseguenze sconvolgenti. Perciò irrompevano nella mente nostra domande generali: il perché, le radici, il senso di questi sconvolgimenti e di quella che sembrava una grande avanzata. E il risorgere acutissimo di una spinta all'autonomia, alla volontà di testimonianza; il senso rinnovato di una spaccatura, la ribellione contro nuove terribili oppressioni e diseguaglianze. Il *che fare* lo incontravamo ogni giorno, ogni ora, a ogni passo. E per alcuni fu quella la via difficile, che venne sfociando nella cospirazione e nella militanza politica: direi vista nemmeno come scelta, ma come necessità.

Qui però vorrei precisare. L'inclinazione e l'interesse al cinema, per i giovani a cui mi riferisco, non ebbero una motivazione così *direttamente* e strumentalmente politica, anche se il nesso fra il "fare cinema" in un certo modo e la lotta antifascista e sociale poi divenne così diretto e forte in alcuni. Adesso io voglio sottolineare invece un'altra cosa: ciò che in quella *congiuntura storica* ci sospinse in modo così netto al cinema, e a tutto quanto esso significava e poteva significare. Se dovessi dirlo in termini un po' solenni e generali, direi che vedemmo, in quel nuovo fatto espressivo, una risposta a un bisogno confuso di lettura e di comunicazione con i processi sconvolgenti di massa, di dimensione mondiale, che precipitavano intorno a noi. Cinema come fatto espressivo e quindi libertà e intervento e comunicazione con le grandi aggregazioni e conflitti da cui eravamo investiti. Espressione, messaggio, comunicazione di massa: per l'utente a cui si rivolgeva; per il processo collettivo con cui si formava l'unità espressiva; per il peso che assumeva nella formazione dell'immaginario collettivo.

Sull'arena vedevamo popoli, macchine statali e interstatali, nuove travolgenti tecnologie, eserciti. E cercavamo risposta a un senso tragico di soggezione, esclusione, impotenza. Insomma cinema, perché sentivamo l'*arretratezza* della frontiera non solo umana, ma culturale, da cui in Italia si produceva e combatteva. C'era sì — ed era forte in alcuni di noi, penso ad Alicata — l'amore per la grande tradizione del romanzo sociale, di cui però trovavamo esemplari straordinari in altri paesi e poco in Italia (perciò la nostra passione per Verga). Ma anche questa forma di "messaggio" ci sembrava in parte assorbita, in parte rilanciata dal sorgere di un *linguaggio visivo mondiale*, che muovendo e "scomponendo-ricomponendo" l'immagine, creava una nuova *civiltà ottica*, una capacità di sintesi, una creazione di simboli, di "eroi" di massa. Insomma il cinema ci appariva, in quell'epoca di tragici terremoti, un collegamento nuovo col mondo.

Qui avvenne il nostro incontro-avventura col Centro sperimentale e

Umberto Barbaro (terzo da destra) con funzionari e insegnanti del C.S.C.

con Barbaro. Su di lui, sul suo pensiero, altre relazioni hanno detto, a voi, con molta precisione e densità. Io accennerò assai sommariamente a ciò che da lui ricevemmo, e come lo videro alcuni di noi; e mi scuso se mi riferisco soprattutto alla mia esperienza.
In primo luogo, ricevemmo da lui uno spaccato, una storia critica dell'arte cinematografica, che ci mise a contatto — sia pure frammentariamente — con modelli grandi. E la sua scelta — secondo me — fu forte, persino troppo esclusiva: il grande cinema sovietico, prima di tutto nella sua esplosione degli anni Venti. Su quell'asse lui poi profilò anche una trama di storia del cinema, dove mi sembra collocava come una grande iniziazione il cinema italiano di *Sperduti nel buio*. E in seguito collegava il neorealismo italiano a quel ceppo, forse anche con una forzatura e con giudizi e valutazioni su cui esprimerò qualche interrogativo.
Insieme a questi *modelli*, a questi nessi circa il cammino dell'arte cinematografica, ci venne da lui tutta una sua teoria del film in cui l'asse — secondo me — stava nella sottolineatura e centralità che egli dava al montaggio. E montaggio — mi sembra — nel suo senso più vasto: come nessi tra i fatti disvelati dagli spostamenti e accostamenti visivi; montaggio come *via*, cronologia ideale, anatomia ideale, per cogliere il *tipico* della società. Direi: come disvelamento, scoperta di *questa tipicità*. E disvelamento — lo ricordava prima Borgna — non come riproduzione, mimesi della realtà, ma come scoperta (anzi a un certo punto Barbaro usa la parola "invenzione") che si raggiunge attraverso l'intreccio tra l'irruzione, lo sfrenarsi della fantasia e la razionalità dell'*immaginazione*.
E qui premeva polemicamente su di noi: mettendo in discussione certi nostri amori per certi autori, certe nostre sperimentazioni; e

spingendoci alla *tipicità*, e quindi a una *immaginazione* che avesse una sua esemplarità e una motivazione di intervento creativo sul reale. E questo ci attraeva: per la combinazione tra soggettività e oggettività, per la creatività, apertura, inventiva dei nuovi strumenti visivi, e al tempo stesso per la loro *oggettività, tipicità*. L'altro argomento che ci colpiva era l'insistenza sul cinema come arte di collaborazione, che perciò aveva bisogno di una molteplicità di protagonisti e di una capacità di incontro: e quindi di un *asse*: una *tesi*, lui diceva. E ricordo il ricorso alla *scaletta*, come momento e strumento che entrava molto nelle esperienze e nella scuola del Centro sperimentale.

Insomma, voglio sottolineare la sua battaglia per una *elaborazione plurale* del mondo poetico, criticamente formulato, individuato in precedenza e che "consentisse-promuovesse" una convergenza di più tecniche, di più protagonisti. Quindi c'era nella sua visione del cinema una combinazione fra l'elemento critico-razionale, storicamente elaborato, che egli considerava essenziale nel film; e insieme l'elemento di *invenzione*; l'arte come rottura di equilibri prestabiliti e affermazione *nella forma* di nuovi bisogni. Insomma, la coscienza che trasforma la realtà.

Questo volto collettivo della produzione artistica ci colpiva, e ci affascinava, forse come nozione ancora inconsapevole degli *sviluppi* che avrebbe poi via via trovato la produzione culturale moderna; e le integrazioni di strumenti rappresentativi, le combinazioni di linguaggi, gli *apparati* anche, che ciò avrebbe comportato. Perciò si producevano con lui anche frizioni — come le ricordo! — sul privilegiamento che alcuni di noi tendevano a fare del regista; oppure la polemica sul documentarismo; o quella sull'attore non professionista; sulla macchina da presa che realizza se stessa riproducendo la realtà: modi di concepire il cinema, in cui Barbaro vedeva smarrire la scoperta della struttura, il disvelamento della tipicità e quindi l'intervento attivo, *specifico* nel conflitto del reale.

C'erano qui anche differenze di gusti: scelte e valutazioni sue, che forse oggi — separate da quel contesto — non sono condivisibili e noi stessi confusamente non le condividevamo: per esempio la critica riduttiva che egli faceva di Clair visto come individualismo ironico che in definitiva copre la realtà sociale; la differenziazione che egli marcava fra Clair e Chaplin, la "tragicità" di Chaplin; ma contemporaneamente il limite di anarchismo che più volte egli indicava come una debolezza di Chaplin (e difatti gli preferiva Keaton), e la notazione che il *sogno di un nuovo ordine* restava in Chaplin astratta finzione: appunto sogno!

E ho citato queste differenze (altre se ne potrebbero notare) non tanto per sottolineare scelte, amori, orientamenti, che forse in noi erano criticamente ingenui, non sempre motivati; ma per porre una

questione: il suo rapporto tormentato con quelle avanguardie artistiche e letterarie che percorrono dalla fine del secolo l'Europa fino agli sviluppi di questo secondo dopoguerra. Sappiamo quanto fosse ricca e precisa la conoscenza che Barbaro aveva di quelle esperienze espressive e culturali; e anche come egli non sottovalutasse minimamente le innovazioni, direi di "tecnica", che erano maturate nel cuore dell'Europa. Ricordo il passo di uno scritto suo dove egli, sia pure fra parentesi, sottolinea «come le fruttifere *fumisterie* di Clair - Epstein - Cavalcanti - L'Herbier... son servite a creare il più evoluto linguaggio cinematografico del mondo».
Io credo che nel suo rapporto così tormentato e critico con le avanguardie si manifestava da parte sua una messa in ombra *della crisi della soggettività* che investiva l'Europa d'allora di fronte alla nuova fase della rivoluzione industriale e al trionfo della ragione tecnica: temi rispetto a cui tutta una cultura europea a cavallo tra i due secoli si interrogava, sia sul senso e sulla possibilità della storia, sia sulla nozione stessa di soggettività. Per capirci: alludo a quella lacerante domanda-scoperta che potremmo riassumere nel nome di Kafka, ma anche ciò che la accompagnava e la precedeva: nelle arti visive; nella ricerca proustiana del tempo perduto; nella letteratura e nella cultura della crisi che segnò la *finis Austriae* e poi la tragedia della grande esperienza di Weimar; e anche le ricerche inquiete che accompagnarono le trasformazioni sociali seguite alla grande crisi, per esempio in America.
Esemplifico. È vero: Chaplin, il *tragico* Chaplin, non coglie, non vede le trasformazioni sociali dell'America degli anni Trenta: in *Tempi moderni* il suo eroe si trova *per caso* alla testa di uno sciopero; e invece in quel momento si riorganizzavano negli USA la cultura del New Deal, il sindacalismo americano e le strutture rooseveltiane dell'intervento pubblico. Eppure io vedo — e l'ho scritto — quale bruciante rottura sia costituita dall'immagine chapliniana dell'eroe buffo, dell'eroe ridicolo, dell'emarginato che dichiara eroe; e dalla sua sconfitta, ma anche dalla sua continua affermazione di autonomia. Questo Chaplin era la proiezione paradossale, comica — così densa e compatta esteticamente — dei mutamenti in atto nei soggetti sociali, nelle loro coscienze, nelle loro nuove problematiche. Si complicava, ma anche si arricchiva, la formazione del *tipico*, cioè le forme e i soggetti e i contenuti del conflitto nel reale. E la ricerca del cambiamento passava anche per soggettività e forme espressive unilaterali, per pluralità di esigenze, che percorrevano anche trasversalmente la società. E qui vorrei porre una domanda agli studiosi: ci fu in Barbaro, verso la fine degli anni Quaranta, una accentuazione teorica e polemica del concetto di *tipico* sino al rischio di una sua riduzione a schema ideologico? Ci fu in quel momento, in Barbaro, nel suo pensiero, un eco del restringimento e dell'irrigidi-

mento che si ebbe nella cultura comunista dopo Fulton e dopo la stretta zdanoviana?
Bruno e gli altri hanno sottolineato le pagine in cui Barbaro — con significativo richiamo alla polemica Gramsci/Bucharin — ragiona sul rapporto tra *struttura* e *sovrastruttura*, schierandosi non solo contro le riduzioni economicistiche, ma formulando una limpida sottolineatura delle complesse mediazioni attraverso cui si realizzano il rapporto e i passaggi complessi da cui scaturisce quella specifica forma di conoscenza che è l'arte. E questo conta. È vero però che in quegli anni si produsse in determinati gruppi della cultura comunista un blocco, e si giunse a una divaricazione lacerante e costosa fra correnti culturali e artistiche di ispirazione neorealistica e le nuove avanguardie. Il nucleo stesso neorealista nel cinema si spaccò. Io credo che non dobbiamo nasconderci gli errori e gli schematismi che favorirono quella crisi.
E la resistenza all'offensiva clericale non bastò a coprire le fratture che si produssero. Io posso qui solo richiamare il quadro di insieme in cui si determinò quella frattura. Cioè posso accennare rapidamente al cambiamento che si venne compiendo nella società. Cominciò allora una nuova fase di spartizione-separazione del mondo. Nell'Occidente europeo l'espansione e l'imitazione dell'industrialismo USA di matrice fordista approdava nel nostro paese in forme tardive e selvagge e al tempo stesso con nuovi balzi di produttività, con mutamento della composizione demografica, con l'avanzata dell'urbanizzazione, dell'industria, del nuovo terziario. Il *tipico* insomma si trasformava e si complicava. Il processo di ricomposizione culturale e sociale diventava molto più articolato e complesso. E anche all'Est, dopo la grande vittoria su Hitler, esplodevano nuove contraddizioni, guasti, pesanti involuzioni.
La cultura di allora stava dentro questi processi: sia nel senso dell'espansione dell'industria culturale con i suoi modelli, sia nel senso che dal soggetto *classico* si passava a un contraddittorio pluralismo delle figure sociali. Scoprire il *tipico*, riconoscere il volto dell'eroe, o degli *eroi*, e anche le loro storie complesse e contraddittorie, apriva enormi interrogativi. Da una parte l'intuizione di Barbaro sul montaggio come intreccio di piani, di tempi, di tecniche, riceveva un'enorme dilatazione non solo nel cinema; dall'altra i processi di incontro-scontro nella società passavano attraverso quella pluralizzazione contraddittoria di soggetti, per differenze, autonomie, unilateralità. E perciò la scoperta dei nessi nella cultura, nell'espressione artistica, nelle strutture culturali, aveva bisogno di una innovazione profonda. Ma qui il campo della riflessione andrebbe assai oltre i limiti della testimonianza che io volevo dare su una figura che conobbi in anni cruciali, e che ricordo come una personalità forte, da cui molto imparammo e a cui tante cose dobbiamo.

La storiografia italiana: problemi e prospettive *

Gian Piero Brunetta

Se possedessi il talento, non dico del cantore epico, ma del narratore di racconti e romanzi d'avventure, non c'è dubbio che vorrei esordire rifacendomi alla poesia iniziale dell'*Isola del tesoro* di Robert L. Stevenson, che mi sembra perfettamente adattabile all'oggetto di questo incontro a patto che si operino piccole modifiche al testo: «Il nostro scopo è quello di raccontare storie cinematografiche in forma cinematografica e tempeste e avventure e caldi e geli e bastimenti e isole crudeli, piraterie e oro sotterrato».
Dovendo disegnare un quadro attendibile e molto generale della ricerca italiana sul cinema delle origini negli ultimi anni, come non cedere alla tentazione di raccontare la storia di una lunga marcia, o di riunire insieme le mille e una storia di viaggi e viaggiatori, di film perduti, rubati, sepolti, ritrovati, salvati in extremis, di documenti segreti, di cercatori e pirati, di pellegrinaggi e santuari, della nascita e sviluppo di logge, confraternite, associazioni, di grandi e piccoli maestri, di inseguimenti durati anni, di miraggi, ritrovamenti casuali, entusiasmi, delusioni, percorsi zigzaganti, andamenti secondo la tecnica del passo avanti e due indietro, di storie di passioni fulminanti e amori di lunga durata, di successi e sconfitte? E come non tentare di parlare delle emozioni e della dedizione totale di gruppi di figure che hanno attraversato a lungo la scena critica quasi in punta di piedi, per non disturbare la recita delle compagnie di giro dell'effimero, o di chi puntava a traguardi critici e teorici più alti e ambiziosi e che non aveva tempo né voglia di occuparsi della piccola ricerca di singoli personaggi sparsi nel territorio nazionale, isolati, privi di mezzi e di strumenti adeguati di lavoro?
Mi sembra opportuno riassumere il senso di un'esperienza collettiva in questo non breve prologo dandogli il carattere di dedica, di doveroso omaggio a uno stile che, a mio parere, rappresenta al meglio le caratteristiche di una cultura materiale, di una forma quotidiana di vita, di studio, di lavoro, di raccolta di materiali, catalogazione,

* Relazione al convegno "Cinema e storiografia in Europa", che si è tenuto a Reggio Emilia il 30 novembre e il 1° dicembre 1984 (vedi pp. 16-17).

sistemazione, che, sia pure con risultati differenti, idealmente unisce molti ricercatori appartenenti a diverse generazioni.
In questi ultimi dieci, quindici anni, si è assistito a una rigogliosa fioritura in Italia di ricerche teoriche e alla scoperta entusiasmante di nuovi mondi mai entrati nella memoria degli storici né quasi presi in considerazione dai critici. Nello stesso tempo, si è visto lo scatenamento di una vera e propria guerra da corsa attraverso tutta la storia del cinema e si è formata, in una generazione di giovani critici, l'idea che il cinema fosse una sorta di paradiso di cuccagna (dove ogni oggetto su cui si posava lo sguardo, o su cui si mettevano le mani, si poteva tradurre automaticamente in oro), un "locus amoenus" in cui si viveva alla giornata. Infine si è formata anche, senza dar troppo nell'occhio, e si è organizzata con obiettivi, mezzi e misure di scala differenti, una critica che ha agito a lungo con lo stile e secondo le parole d'ordine dei monaci benedettini o delle sette massoniche.
Da una parte si assisteva, assieme allo sforzo di raggiungere un

Reggio Emilia: il convegno "Cinema e storiografia in Europa"

Tra il 30 novembre e il 1° dicembre 1984 si è svolto a Reggio Emilia il convegno "Cinema e storiografia in Europa" organizzato dall'Assessorato alla cultura del comune in collaborazione con l'Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema.
In una fase di intensa fioritura internazionale di ricerche sulle origini della storia del cinema la manifestazione, organizzata a ruota e in stretta collaborazione con quella di Perpignan sul cinema francese delle origini, si proponeva di fare il punto sullo stato della ricerca e di avviare una serie di progetti di collaborazione e di scambio di informazioni e materiali tra studiosi di vari paesi che hanno identici problemi da affrontare e ostacoli assai simili da superare all'interno di un medesimo campo di ricerca.
I lavori si sono articolati su quattro punti: 1) una ricognizione generale sugli obiettivi, temi e prospettive per la ricerca storica del cinema; 2) una serie di proiezioni di materiali inediti, restaurati di recente in vari paesi con discussione dei problemi filologici e di restauro affrontati; 3) un bilancio sulla situazione delle fonti e sui risultati raggiunti dalle ricerche più recenti in quattro paesi europei (Italia, Francia, Inghilterra e Jugoslavia); 4) una ricognizione d'insieme sulle ricerche condotte in varie regioni o province italiane con il confronto incrociato tra le ipotesi metodologiche, la scelta delle fonti e i risultati finora raggiunti.
Presieduto da Aldo Bernardini, ideatore e organizzatore scientifico dell'iniziativa, il convegno ha centrato perfettamente sia gli obiettivi di carattere informativo sia quelli con fini propositivi e progettuali.
Dopo decenni di completo disinteresse la storiografia del cinema sta vivendo da qualche anno, a livello mondiale, un periodo di grande sviluppo destinato a durare nel tempo. Un piccolo esercito di studiosi e ricercatori che in passato ha percorso con spirito pionieristico, nella più completa solitudine, gli immensi territori del cinema muto ha l'impressione, da qualche tempo, di essere entrato a far parte di una piccola comunità internazionale e sta scoprendo, dopo la fase del godimento e possesso individuale, anche quella di un'economia di scambio e di circolazione dei beni. Tutto questo alle soglie di una grande rivoluzione nei procedimenti operativi, nei sistemi di catalogazione e conservazione dei materiali e delle fonti.

nuovo assetto teorico, che coniugasse vari modelli culturali — francesi, americani e della scuola di Francoforte — al trionfo dell'ideologia dello spreco, della dispersione e babelizzazione delle voci e dei metodi, al bricolage e ai balbettii psicanalitici, alla nascita di una pidginizzazione multipla dei gruppi di parlanti: da quelli che inseguivano i fantasmi dell'immaginario collettivo ai seguaci del verbo lacaniano, ai semiologi, agli strutto-cinefili (i *cinéphiles* strutturalisti); dall'altra, molto a lungo non vi sono stati movimenti, atti locutivi, proclami, manifesti visibili e capaci di incidere su un paesaggio — comunque lo si voglia giudicare — assai variegato e ricco di fuochi d'artificio teorico e impostato su un ritmo operativo che si potrebbe benissimo definire di aerobica cinematografica.
In altri termini mi sembra si possano riconoscere movimenti di correnti di superficie e movimenti di correnti non immediatamente visibili, che, tuttavia, hanno contribuito a modificare profondamente le strutture, la dinamica e le direzioni della ricerca. L'energia dei primi movimenti era, in parte, prodotta da forze esogene e riusciva

Il convegno ha tentato di abbracciare panoramicamente sia i problemi di carattere metodologico generale, sia quelli di analisi filologica e microtestuale, per mostrare l'assoluta interrelazione e coesione di tutti gli elementi nel campo. Anche se già nel corso dei lavori si è potuto costatare — chi l'avrebbe mai detto — la situazione di privilegio sotto molti punti di vista e di vantaggio della situazione italiana rispetto agli altri paesi europei, è apparso anche assai evidente che per accelerare il processo di sviluppo è necessario che storici e ricercatori adottino una lingua franca, sappiano dotarsi di strumenti di osservazione del campo a lenti bifocali, che consentano un immediato passaggio dalla messa a fuoco della microrealtà a quella di orizzonte comune a tutto il sistema.
Così accanto alle relazioni generali, affidate a Gian Piero Brunetta e Jean-Pierre Jancolas, le panoramiche sulle fonti e sui risultati delle ricerche europee tracciate da Jean Gili, Emmanuelle Toulet e Jean-Pierre Jancolas per la Francia, Vittorio Martinelli per l'Italia, Dejan Kosanovic per la Jugoslavia e Vincent Porter per l'Inghilterra, la fitta serie di contributi sulle ricerche nelle varie regioni italiane (Paolo Cherchi Usai, Giuseppe Valperga, Nino Genovese, Antonio Gesualdi, Paolo Micalizzi, Gianfranco Gori, Carlo Montanaro) hanno consentito di costatare l'assoluta interdipendenza e interrelazione di tutto il sistema, e posto in evidenza la necessità di moltiplicare le occasioni di incontro, gli scambi, e di rafforzare i legami nazionali e internazionali.
Resi i doverosi omaggi ai padri pellegrini, e a tutti coloro che con spirito missionario e profetico hanno indicato le vie da seguire, il convegno ha soprattutto voluto aprire ottimisticamente una porta verso il futuro auspicando una più stretta collaborazione tra istituzioni cinematografiche, associazioni degli storici, collezionisti privati, singoli ricercatori che troppo a lungo hanno inseguito realtà evanescenti in paesaggi desertici. Oggi, sia pure con qualche titubanza e con le dovute cautele, è possibile pensare che la campana suoni anche per il più solitario dei ricercatori sperduto tra le montagne dell'Abruzzo o disperso tra le riviste alluvionate della Biblioteca nazionale di Firenze.

g.p.b.

a mutare vento, con estrema flessibilità, a seconda della committenza; quella dei secondi era autogena e ha continuato ad autoalimentarsi. Abbastanza a lungo le due correnti non si sono incontrate mai, tanto differivano i presupposti, i riti, le pratiche, gli scopi delle rispettive progettualità. Poco per volta si è assistito alla progressiva perdita, da parte delle riviste, di ruolo di aggregazione e produzione culturale avanzata e allo spostamento del baricentro culturale del lavoro cinematografico in altre sedi. I luoghi privilegiati e ideali sono stati, per alcuni anni, gli assessorati alla cultura di differenti grandezze e colore politico. In posizione defilata, e tra mille difficoltà, cominciava a farsi strada anche il lavoro nelle università. Punto di confluenza e incontro di entrambi questi mondi — della *dépense* teorica e amministrativa e dell'accumulazione del sapere secondo la logica del risparmio e il modo di procedere delle formiche — mi sembra si possa considerare un paesino nella provincia di Pavia, Montebello della Battaglia, luogo che, dai primi anni Settanta, diventa meta di un pellegrinaggio continuo di persone che si occupano a vario titolo di cinema, zona neutra, nella quale si verificano scambi, incontri, contatti e tentativi di comunicazione tra parlanti lingue tra le più disparate. Vi si ritrovano folle di ricercatori allo stato brado, a cui qualche ente pubblico commissiona cataloghi e pubblicazioni da portare a termine in meno di un mese, laureandi e docenti universitari, consulenti fotografici e studiosi italiani e stranieri, gestori di librerie specializzate di tutte le parti del mondo che decidono di conoscere direttamente uno dei loro clienti privilegiati, responsabili degli uffici cinema, turisti, curiosi, vagabondi.

Un punto di passaggio obbligato

Dagli inizi degli anni Settanta la casa di Davide Turconi — come gli addetti ai lavori hanno capito — è diventata, per chi si è occupato e continua a occuparsi di cinema in qualsiasi forma, per i cultori dell'effimero o i sostenitori del lavoro sul lungo periodo, qualcosa di simile a ciò che è stata la cattedrale di Saint Trophime ad Arles per i pellegrini europei che nel Medioevo andavano al santuario di San Giacomo di Compostella, o il locale di Rick a Casablanca: un punto di passaggio obbligato e un porto franco culturale e ideologico.

Turconi ha sempre accolto tutti con generosità ed entusiasmo, ha messo a disposizione i suoi materiali più rari, inaugurando uno stile pressoché sconosciuto ai collezionisti e attuando una vera e propria rivoluzione copernicana rispetto ai guardiani della porta di tipo kafkiano delle cineteche di tutto il mondo che, molto a lungo, hanno custodito i loro tesori cercando di impedirne, con tutti i mezzi, la fruizione pubblica. Nessuno è mai uscito da casa sua a mani

vuote, mentre non sempre poi il bottino fatto è stato utilizzato e messo a frutto nel migliore dei modi.
Come collezionista Turconi non ha mai avuto un'idea privatistica di conservazione e godimento individuale dei tesori che aveva raccolto — tesori per molti aspetti invidiabili perfino dalle grandi biblioteche statunitensi — e mi sembra doveroso riconoscere, nel suo illimitato entusiasmo e generosità, nella sua giovanile curiosità e nella sua capacità di immaginare grandi progetti, di riunire forze sparse, di porsi in modo concreto e assai pragmatico i problemi di base per un ricercatore cinematografico, un esempio difficilmente imitabile. Non vorrei imbalsamare in questo modo Turconi, ma semplicemente esprimergli, anche a nome di molti altri, la gratitudine per aver saputo generosamente aiutare tutti coloro che si rivolgevano a lui.
Senza personaggi come Turconi in Italia (del ruolo di Maria Adriana Prolo e del suo contributo pionieristico mi sembra doveroso parlare a parte), di Kemp Niver, Raymond Rohauer, William Everson, John Allen negli Stati Uniti e di decine di altre persone sparse nel mondo, senza collezionisti e studiosi che sono riusciti, grazie a una perfetta capacità di distribuire e mescolare intelligenza, lungimiranza e follia, a salvare patrimoni unici, senza la loro dedizione totale, la loro capacità di sacrificarsi e, al tempo stesso, di considerare i loro tesori come strutture aperte a tutti, molte ricerche, manifestazioni, pubblicazioni di questi ultimi anni non sarebbero state possibili.
Senza individui che hanno supplito e continuano a farlo, alle carenze profonde delle istituzioni pubbliche, delle biblioteche nazionali, delle cineteche, il panorama delle ricerche, sia sul piano nazionale che internazionale, sarebbe oggi profondamente diverso.
Rispetto agli inizi degli anni Settanta, a quel tipo di tensioni e aperture in direzione teorica e di scoperta selvaggia del terreno del cinema universale, il paesaggio attuale sembra la più perfetta dimostrazione della teoria delle catastrofi: sono cambiate le forme, i modi, le tecniche, i soggetti, gli oggetti della ricerca, i limiti e le caratteristiche del campo, gli strumenti di osservazione e i bagagli in dotazione ai vari tipi di ricercatore emerso nel corso degli anni. Anche gli obiettivi si sono fatti più modesti, gli orizzonti appaiono più ristretti, il modo di procedere più lento, le tecniche di accostamento meno predatorie. E tuttavia si ha l'impressione che il meccanismo messo in moto sia destinato a durare tutt'altro che lo spazio di un mattino.
Un processo di forte dinamizzazione si è avuto negli ultimi anni grazie all'azione combinata di più forze singole, poco alla volta confluite sotto le insegne comuni dell'Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, che ha cercato di accogliere e legittimare il lavoro di ogni tipo di ricercatore presente sul territorio nazionale,

moltiplicando le occasioni di incontro e di scambio di informazioni, cercando di coinvolgere e identificare collezionisti e snidare i possessori di materiali cinematografici di ogni tipo.
Su un altro piano, nel giro di poco tempo, sono nate e si sono sviluppate forme di collezionismo privato — da Genova a Conegliano, da Venezia e Padova a Milano, Ferrara, Napoli, Firenze, Reggio Calabria — divenute nel corso degli anni punti di riferimento, smistamento, incontro, incrocio di iniziative e progetti orientati in tutte le direzioni. Alcuni tra questi collezionisti, come Angelo Humouda, fondatore della cineteca Griffith, hanno avuto un riconoscimento pubblico e svolgono un meritevole lavoro nel pieno rispetto della legislazione in materia. Altre, come quelle mitiche di Eros Menegatti a Ferrara, o di Attilio Cappai a Conegliano, hanno costituito una fonte di rifornimento fondamentale per chi, come me, tentava di costruire già da molti anni una mappa internazionale di film italiani muti e degli anni Trenta non conservati nelle cineteche nazionali e di ritrovare opere considerate perdute.
Tra i nomi di collezionisti o di strutture esistenti, che sono venuti acquisendo rilevanza sul piano nazionale, ricordo Carlo Montanaro, che possiede una collezione di film d'avanguardia paragonabile soltanto a quella dell'Anthology Film Archiv di New York; o Luchi e Gianikian, che hanno raccolto un'enorme quantità di film di ogni tipo in copie infiammabili e li stanno visionando a mano, fotogramma per fotogramma; o Piero Tortolina, o Josè Pantieri, che fa circolare un elenco di titoli di straordinario interesse. Ultima e non certo inferiore agli altri per specializzazione, quantità e qualità dei materiali, è Laura Minici Zotti di Padova, collezionista di lanterne magiche, vetrini e lastre per lanterne magiche. Laura Zotti ha cominciato da poco la sua azione di apostolato a favore della lanterna magica, ma sta portando sistematicamente in giro per l'Italia — con una buona dose di incoscienza — i suoi materiali spingendo gruppi sempre più numerosi di persone a guardare all'indietro oltre l'invenzione dei fratelli Lumière, e a muoversi alla scoperta dei territori sconosciuti agli uomini di cinema della visione e dell'iconosfera popolare.
Tutti questi materiali mi sembrano idealmente confluire in un ipotetico grande museo dell'immagine e del cinema e li vedo come anelli indispensabili di un'ideale catena lungo la quale si sono disposti negli ultimi anni molti ricercatori che procedevano nella stessa direzione. In non pochi casi sono state proprio queste cineteche non ufficiali a illuminare molte ricerche realizzate negli ultimi anni, ad agire come fleboclisi nelle vene dei circuiti non commerciali della cultura cinematografica, a supplire ai limiti istituzionali delle cineteche pubbliche, a favorire la rottura di quella "congiura del silenzio" nei confronti del cinema muto di cui ha parlato in varie occasio-

ni Aldo Bernardini. Congiura che nasceva, non tanto da un'opposizione o da una volontà programmatica, quanto da una semplice impossibilità materiale di accedere alle fonti.
D'altra parte, se vogliamo cercare di capire le preoccupazioni delle cineteche nei confronti delle copie destinate alla circolazione e alla visione pubblica, non possiamo nasconderci il dato di fatto del bassissimo livello tecnologico delle sale e delle strutture che generalmente attingono ai patrimoni delle cineteche ufficiali.

Dalla dispersione ai primi tentativi di unione

Agli inizi degli anni Ottanta, grazie all'azione combinata di più forze indipendenti tra loro, ci si è trovati di fronte a profonde trasformazioni del quadro e delle caratteristiche bio-antropo-culturali dei soggetti, sempre numerosi, che lo animavano. Non più *cinéphiles* dallo sguardo nittalope, incapaci di vedere qualsiasi cosa oltre la luce dello schermo, né gruppi desiderosi di battersi a favore di questo o quell'autore, e neppure dopolavorismo teorico, dispersione di voci e di linguaggi, ma lenta e progressiva confluenza, inizio di identici avvistamenti da più parti, adozione di strumenti comuni, censimenti, incontri, scambi, tentativi di raccolta di forze disperse, attrazione sempre più diffusa nei confronti del cinema primitivo.
Quando, ormai molti anni fa, alla fine degli anni Sessanta, ho cominciato a lavorare in modo sistematico sul cinema italiano degli anni Trenta e Quaranta e sul cinema muto avevo l'impressione, guardandomi attorno, di muovermi in un paesaggio desertico. La possibilità di lavorare in équipe, come avrei voluto, era assolutamente impraticabile. Così come era impensabile tentar di convincere i critici, o alcuni giovani studiosi emergenti in quegli anni, ad abbandonare in modo deciso l'idea della centralità del film agli effetti di una pratica di ricerca possibilmente sintonizzata con le acquisizioni e i procedimenti di una storiografia non *événementielle*, dotata di una capacità di rotazione dello sguardo di trecentosessanta gradi attorno al proprio asse. E soprattutto dotata di un diverso senso e diversa responsabilità e disponibilità critica nei confronti delle fonti e della loro organizzazione parziale e globale.
La situazione è venuta mutando negli ultimi anni anche se il livello di competenza degli studiosi è tutt'altro che all'altezza delle caratteristiche degli oggetti e dei bisogni reali di una storiografia naturalmente inserita, a pieno titolo, nel complesso delle discipline storiografiche, artistiche e delle scienze umane. Nell'epoca della robotica, dell'elettronica che ha messo in moto un processo irreversibile, delle banche di dati, della possibilità di accedere a informazioni bibliografiche internazionali ormai alla portata di qualsiasi studente o laureando di un istituto universitario di fisica che si rispetti,

confesso di provare simpatia e commozione a pensare che, dal punto di vista della semplice organizzazione materiale del lavoro, la maggior parte dei ricercatori e degli studiosi italiani di cinema e non solo di coloro che si dedicano a ricerche archeologiche, adotta ancora le tecniche degli amanuensi medievali e soltanto ora sta mettendo a punto metodi di catalogazione, collazione e descrizione dei materiali e dei fenomeni in altri settori abbandonati da almeno un centinaio d'anni, o tenuti in vita soltanto per garantire la sopravvivenza di qualche piccolo storico municipale. Si tratta di un ritardo ben visibile, e di un limite quasi genetico, dovuto al fatto che tutta l'attività operativa, storica, teorica e critica, non è passata attraverso fasi obbligate di fondazione di regole e criteri comuni, come invece per altre discipline — come la filologia per esempio — è avvenuto ormai da secoli. Questo limite è compensato dal fatto che tutti i soggetti che presentano queste caratteristiche dimostrano anche un tipo di coinvolgimento e investimento affettivo così esclusivo e capace di durare a lungo e in maniera disinteressata assente in altri settori della ricerca cinematografica e non.

L'Italia all'avanguardia

A questo punto vorrei ridurre al massimo l'osservazione dell'esistente, l'illustrazione di tutte le ricerche e manifestazioni in atto, per lasciare più spazio a un discorso di prospettiva, per vedere di giungere alla definizione di mondi possibili che ci possano coinvolgere in maniera più diretta consentendoci di parlare una lingua comune e raggiungere, nel breve periodo, gradi di competenza superiori a quelli finora raggiunti.
Anche se il mio vuole essere un discorso critico (e autocritico) considero come ulteriore presupposto positivo, che va ad aggiungersi, in fase di bilancio, a quanto detto, il fatto che in nessun paese del mondo si riscontri, in questo momento, un'attività così diffusa e articolata, una natalità così alta di nuovi studiosi e ricercatori, una possibilità di vedere pubblicate ricerche di ogni tipo, per quanto riguarda il cinema delle origini, come in Italia. Lo dico con cognizione di causa e senza alcun senso di orgoglio nazionalistico: la quantità, la qualità, il policentrismo delle voci e delle ricerche, la miriade di iniziative, le collane di libri di cinema, le università, le scuole di regia, tutto il sistema culturale che ruota attorno al cinema mi appare ancor oggi come il più avanzato e il più articolato in tutto il panorama internazionale.
E se il metro quantitativo può apparire parziale aggiungo che oggi in nessun paese al mondo sono apparsi, nel giro di un così ristretto numero di anni, una serie di contributi paragonabili, per ricchezza e modernità di impianto, a quelli delle filmografie degli anni Trenta

di Francesco Savio o della gigantesca impresa di Vittorio Martinelli sugli anni Venti e dintorni pubblicata, con estrema intelligenza e tempestività, da «Bianco e Nero». E in quale paese del mondo esiste un insieme di lavori di storiografia orale quale quello di cui possiamo disporre mettendo insieme i tre volumi postumi di Savio su Cinecittà negli anni Trenta e i tre realizzati con grande partecipazione da Goffredo Fofi e Franca Faldini sul cinema del dopoguerra? Sorvolo sulla mia storia per ricordare il lavoro tuttora in corso di Aldo Bernardini sul cinema delle origini e per citare *en passant* la vasta azione editoriale promossa dalla Mostra del nuovo cinema di Pesaro, i cui materiali, per quanto eterogenei, assolvono e hanno assolto con estremo tempismo a compiti di documentazione, coordinamento e puntualizzazione dello stato delle ricerche su un determinato momento storico.
Anche se singolarmente ognuna di queste voci bibliografiche è discutibile e superabile, la spinta che si produce per sinergia e la ricchezza delle ipotesi e dei risultati ci consentono di porci in posizione d'avanguardia non soltanto nei confronti dei lavori in corso in nazioni più dotate di mezzi e possibilità, come oggi sono gli Stati Uniti. Il nostro è un punto di vista privilegiato che ci consente di valutare, con estrema serenità, i nostri limiti e i nostri difetti accanto alle conquiste e ai successi. Partendo da ipotesi assai diverse queste opere hanno messo in moto una serie di reazioni a catena, prodotto effetti dinamizzanti su tutto il sistema, trainato altre forze e avviato processi di comunicazione e aggregazione naturale tra i ricercatori.

Una piccola armata di ricercatori

Dopo anni di viaggi in deltaplano fatti da critici abili a sfruttare al massimo l'andamento di venti culturali e politici favorevoli, una piccola flotta di ricercatori — che si può benissimo considerare anche una vera e propria armata Brancaleone della storiografia cinematografica — continua a ingrossarsi, ad andare avanti con un minimo di mezzi di sussistenza, continuando a ridurre al minimo le proprie richieste e le proprie pretese. Tra i bisogni primari c'è quello di verificare tutti i dati, di controllare, ordinare le informazioni, sottoporre a rigorosi controlli ogni minima notizia. I dati finalmente diventano attendibili e utilizzabili serenamente.
Se dovessi scrivere oggi una nuova edizione del primo volume della mia *Storia del cinema italiano* potrei disporre, oltre che di informazioni molto più precise e dettagliate, di una serie di elementi indispensabili a chiarire problemi attorno a cui ho girato per anni. Tutto il mio apparato bibliografico risulterebbe arricchito e la mia capacità di osservazione del territorio assai più dettagliata. Invece che una visione ancora panoramica potrei utilizzare molte informa-

zioni che mi consentirebbero una continua variazione della messa a fuoco degli elementi. Sul territorio nazionale operano ormai molti cartografi attenti e diligenti che puntano alla ricostruzione di tante mappe descrittive della diffusione del cinema a cavallo del secolo. Non credo che rinuncerei al tipo di ipotesi interpretative che mi sono servite e che hanno guidato il mio lavoro, ma riconosco che mi sarebbe stata risparmiata una quantità di ricerche e di prelievi che mi costringevano a continui rischi in mancanza di un numero sufficiente di prove capaci di suffragare tutte le ipotesi.
Queste voci e figure sparse nel territorio non mi sembrano idealmente disponibili lungo una catena orientata prospetticamente, ma occupano spazi differenti in una prospettiva policentrica in cui, accanto alla microstoria della nascita e diffusione del cinema in tutta Italia, si dispongono le mostre sulle forme dello spettacolo popolare, sulla "Meccanica del visibile", su "C'era il cinema", fatte in questi ultimi anni a Reggio Emilia, Pesaro, Rimini, le pubblicazioni di articoli di carattere linguistico, sociologico, le interviste a vecchi protagonisti tuttora viventi del cinema muto, le descrizioni di ritrovamenti di sceneggiature, soggetti, copie di film considerati perduti, epistolari, pagine di diari, colonne sonore, macchine cinematografiche, locandine, manifesti, ecc.
Accanto a «Bianco e Nero», che nei numeri della sua nuova serie si è dimostrata molto attenta ai problemi della ricerca storiografica e che ha aperto le proprie pagine ai ricercatori e agli studiosi emergenti, va segnalato il lavoro di «Griffithiana», più mirato e circoscritto, e di «Immagine», divenuta il naturale destinatario per ricerche storiche di ogni tipo, e lo strumento di divulgazione di primi risultati di lavori in progress.
Un cospicuo materiale, spesso di ottima qualità, sta emergendo dai lavori più recenti di tesi universitarie. Anche in quest'ambito si può dire confermato lo stesso andamento osservato in tutto il campo critico e storiografico. Alla generazione di laureandi "creativi", che volevano lavorare unicamente su argomenti di cinema contemporaneo, sta subentrando una nuova generazione di studenti che affrontano con entusiasmo l'avventura della ricerca e dello scavo negli archivi pubblici e privati, nelle biblioteche, negli uffici comunali, alle camere di commercio, al catasto... Ho avuto modo di leggere lavori originali di laureati del professor Peroni di Pavia, di Antonio Costa di Bologna e so che a Trieste, Torino, Roma, Napoli, sono state discusse in questi ultimi anni tesi degne d'attenzione.
Anche un semplice censimento non può non rilevare la convergenza e la disposizione, fianco a fianco, di studiosi di varie generazioni, da Maria Adriana Prolo fino a Paolo Cherchi Usai o Antonio Gesualdi, che ha appena terminato una ricerca sulla nascita del cinema nel Veneto che non esito a definire esemplare. Se Turconi meritava

l'omaggio per il ruolo svolto, bisogna riconoscere che, per tutti coloro che si sono occupati di cinema muto italiano, la stella polare è stata, per oltre trent'anni, la monografia di Maria Adriana Prolo pubblicata nella mitica collana milanese del Poligono. *Il cinema italiano muto* è un'opera seminale, tuttora affascinante e ricca di suggestioni. La Prolo verrà comunque ricordata per essere stata la prima autentica collezionista e ideatrice di un museo capace di conservare l'intera memoria dell'universo delle macchine per la visione dal Rinascimento a oggi. Pur dibattendosi tra le più gravi ristrettezze economiche e l'ottusità delle forze politiche e culturali, è riuscita a salvare un patrimonio di eccezionale ampiezza che ci si augura possa trovare quanto prima la più adeguata sistemazione.
Il lavoro di tutto il gruppo di persone di cui mi sono occupato si è svolto al di fuori dei circuiti della cultura cinematografica degli anni Settanta. Rispetto all'azione dei predatori che hanno scorrazzato nello stesso periodo in territori contigui, alcuni di questi personaggi mi sembrano i padri pellegrini del Mayflower, i fondatori di una colonia di lavoratori pacifici, non animati da alcun bellicismo critico o teorico, non in possesso di verità rivelate o di prospettive molto chiare da seguire, e assai aperti, ospitali e pronti a espandersi in tutte le direzioni in rapporto al crescere delle forze.

L'Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema

L'Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema è stata il primo vero punto d'incontro, raccolta e confronto delle varie attività disperse. Nata verso la metà degli anni Sessanta per iniziativa di Turconi, per alcuni anni ha svolto un'attività quasi clandestina. La prima manifestazione ufficiale, voluta e appoggiata da Luigi Chiarini, cade proprio nel momento meno propizio: l'edizione della mostra veneziana del 1968. Poi, due anni dopo, a Grado, è organizzata una memorabile retrospettiva sul cinema muto italiano, manifestazione che, per la prima volta, tenta di chiamare a raccolta i critici e gli studiosi italiani che lavoravano sul cinema muto. Ricordo che all'appello si erano presentate poco più di una decina di persone, che parevano alieni sperduti in una folla di tedeschi.
Da quell'anno ho cominciato a lavorare sul cinema muto — sul cinema degli anni Trenta lavoravo dal 1965 — trovandomi di fronte a difficoltà che non credo difficile immaginare. A lungo il mio unico interlocutore, con cui poi ho realizzato varie iniziative, è stato un giovane studioso francese, Jean Gili, che aveva iniziato a sua volta a lavorare a un progetto sul cinema del fascismo per molti versi complementare a quello che stavo svolgendo.
Dalla prima raccolta di materiali in progress (il volume *Intellettuali*

cinema e propaganda tra le due guerre del 1972), in cui già dichiaravo l'intenzione di lavorare a un grande progetto storiografico sul cinema italiano, ho cercato di sviluppare il lavoro e di organizzare i materiali secondo una struttura non lineare, di costruire un modello operativo basato su un sistema di relazioni, sulle intergamie, sulle corrispondenze e interferenze, sulle inclusioni e interrelazioni, trascodificazioni e giochi di scambi intertestuali, sulle moltiplicazioni infinite dei piani e dei punti di vista. Come angeli custodi e ideali guide, della cui *auctoritas* non intendevo comunque certo servirmi, avevo scelto personalità molto differenti tra loro, da Roberto Longhi a Sergio Bettini, da Gianfranco Contini a Gianfranco Folena, da Jakobson a Greimas, da Foucault a Segre, da Le Goff e Braudel a Panofskj...
Anche se in molti terreni entro cui mi sono soffermato più a lungo la quantità di dati e informazioni accumulata mi avrebbe consentito una trattazione assai più distesa, ho preferito privilegiare un tipo di analisi che mi desse la visione contemporanea e plurima di un oggetto da un punto di vista ravvicinato e distante, in modo da tentare di comprenderne al più presto le relazioni all'interno del sistema. Non ho mai tentato di procedere in maniera lineare e secondo un cammino orientato teleologicamente. La deambulazione entro strutture labirintiche non mi impediva di tentare di seguire alcune ipotesi generali d'orientamento. Ho in moltissime occasioni preferito accelerare i tempi e basare le mie ipotesi su procedimenti abduttivi piuttosto che deduttivi. L'aumento del rischio mi consentiva di prendere alcune scorciatoie, soprattutto nei confronti delle fonti il cui accesso appariva, in quegli anni, vietato. Dovendomi muovere a tutto campo attraverso l'intera storia del cinema italiano non potevo concedermi il lusso di sistemare le informazioni o mettere a fuoco ogni elemento e neppure di muovermi nel più assoluto rispetto dei modelli filologici, metodologici e storiografici da cui avevo preso le mosse.
Oggi un lavoro come il mio non solo è impensabile, ma penso sia giusto debba essere rapidamente superato da una più razionale organizzazione della ricerca e suddivisione dei compiti. La moltiplicazione dei ricercatori e della forza lavoro ed energia intellettuale che sono in grado di sprigionare consente un'esplorazione in profondità e una valutazione delle fonti preclusa allo storico solitario, o possibile a patto di un'enorme profusione di energie.
Forte della mia esperienza — che però considero nel momento attuale un modello negativo — ho tentato di coordinare in questi ultimi anni un gruppo di laureandi e ricercatori per realizzare una grande ricerca sul cinema nel Veneto. Il modello storiografico assunto e accettato da tutti — sia pure con gli opportuni adattamenti e correttivi — è stato quello del *Veneto* della *Storia d'Italia per re-*

gioni edito nel 1984 da Einaudi e diretto da Silvio Lanaro. Abbiamo cercato di scoprire le fonti e non soltanto di ricercarle, e abbiamo soprattutto tentato di inventare nuovi criteri di esplorazione rabdomantica del territorio. Devo dire che i risultati, sia pure parziali, mi sembrano esaltanti e possono offrire il senso e l'esatta misura dell'esistenza di giacimenti di fonti e materiali sparsi un po' ovunque e alla portata di chiunque si prenda la briga di muoversi e di elaborare progetti di ricerca.

Un salto di qualità

Fin dai primi incontri e discussioni metodologiche preliminari ci si è posti il problema di far compiere da subito un salto di qualità al lavoro rispetto a ciò che si faceva in altre parti d'Italia. In effetti se guardiamo alle tipologie e morfologie delle ricerche in atto o condotte a termine in questi anni sulle prime proiezioni nelle varie regioni d'Italia dal Friuli e Liguria alla Campania e Sicilia, se si osservano le pubblicazioni sulle attività cinematografiche regionali, dai recuperi di materiali alla pubblicazione di sceneggiature e di fonti di ogni genere, ci si rende conto che molto è stato fatto, ma che il più resta ancora realmente da fare. Questi sono anni chiave in cui studiosi e ricercatori più o meno selvaggi, docenti e studenti universitari, ex *cinéphiles* che si muovono allo stato brado nel terreno della storiografia, possono confrontare i loro strumenti, renderli meno subalterni ed elementari rispetto a quelli di altre discipline e accelerare il più possibile il percorso di risalita e allineamento con metodi di ricerca più avanzati.
I limiti comuni a molti lavori e a molti ricercatori sono quelli della regressione alla storiografia positivistica, ai culti dell'inseguimento dell'informazione ultima capace di illuminare in via definitiva la verità storiografica. È una regressione necessaria, come ho detto, per ristabilire un contatto con la concretezza materiale delle fonti, ma non sufficiente a produrre una maturazione e una crescita delle competenze del ricercatore.
La storia della nascita del cinema a Udine non è sostanzialmente diversa da quella delle prime proiezioni del cinema a Napoli, ma lo diventa se riusciamo ad accumulare una sufficiente quantità di dati che ci consentano di individuare con sicurezza le fasi, le congiunture, le oscillazioni, le trasformazioni del sistema economico, e soprattutto se ci si interroga sulle differenze apportate dal cinema a livello di vita materiale, di vita economica, di struttura complessiva dello sviluppo dell'economia capitalistica e sulle modificazioni dell'ambiente e della geografia mentale e immaginativa della gente.
L'analisi dell'iconosfera comporta problemi di trasformazione dei

modelli visivi di tipo filogenetico e di accelerazione delle forme e richiede pertanto l'aiuto e l'incontro con gli storici dell'arte, mentre l'analisi della biosfera ci pone di fronte a realtà inedite e, infine, la sfera economica, a livello di studio, ci impone di dotarci di strumenti di analisi dei fenomeni ciclici, delle fasi correlate di sviluppo dell'economia internazionale, eccetera. Abbiamo dunque bisogno di conoscere, con maggiore precisione, il quadro: per ottenere risultati inediti non è necessario uno stuolo di certosini che riscrivano, con qualche variante, la stessa storia e accumulino dati omogenei e ripetitivi, senza saperli interrogare in modo corretto. Ogni reperto, anche insignificante, va salvato e considerato con attenzione, ma soprattutto va interrogato. Il lavoro storiografico va fondato per tutti coloro che intendono muovere da presupposti comuni, partendo sicuramente dal basso, non con l'intenzione di semplificare il molteplice, passando rapidamente dal dettaglio alle leggi generali ed evitando così di sporcarsi le mani nella cucina filologica di base, bensì puntando a mettere in luce la molteplicità degli elementi che si nascondono dietro ai fenomeni anche più semplici in apparenza.

Il primo obiettivo comune

D'altra parte, uno dei primi obiettivi comuni che non si possono ulteriormente evitare è quello di costituire repertori bibliografici, filmografici, di procedere al recupero e alla ristampa sistematica di materiali, di definire una volta per tutte le copie esistenti e identificarne l'ubicazione e lo stato.
Per ridurre al minimo i riferimenti concreti alle fonti, mi limiterò a servirmi di due documenti in apparenza di interesse nullo agli effetti di una storiografia quale si è sempre praticata. Il primo documento è un'ingiunzione comunale emessa a Padova nel 1908 nei confronti del gestore di una sala cinematografica. Il gestore ha l'obbligo, in seguito a questa ingiunzione, di dotare la sala d'aspetto di sputacchiere e di appositi cartelli che ne segnalino l'esistenza. Questo documento ci parla della vita materiale della gente, di abitudini diffuse di sputare e di usare lo spazio urbano per ogni tipo di bisogno e del tentativo di sottoporre le abitudini collettive a nuove regole igieniche e di rispetto reciproco in una fase di profonda modernizzazione e trasformazione dell'immagine delle città. La sala d'aspetto diventa il luogo d'incontro e contatto ravvicinato di pubblici appartenenti a classi sociali diverse e l'intervento dell'autorità pubblica tende a favorire la più civile coabitazione possibile.
Non solo: questa piccola ordinanza, in qualche modo, è un segno importante di legittimazione sociale delle sale cinematografiche e di identificazione e assimilazione delle sale d'aspetto con luoghi di

culto laico, simili al pronao basilicale dove i catecumeni, prima di essere ammessi al rito della visione, sostano per assolvere a doveri di purificazione. Infine questo documento, assieme a infiniti altri, ci impone di portare l'attenzione verso zone della sala cinematografica e aspetti del vissuto quotidiano finora trascurati, ma destinati a divenire uno dei terreni privilegiati di studio dei prossimi anni. «Take your girlie to the movies if you can't make love at home» dice una canzone americana del 1916, e a noi interessa veramente oggi che cosa ha rappresentato il cinema e la sala nella vita della gente all'inizio del Novecento. Nelle fonti non cinematografiche il pubblico è costantemente presente.

Il secondo documento riguarda la richiesta di permesso di affissione di cartelli pubblicitari in spazi già adibiti alla pubblicità di altre iniziative commerciali. Il cinema entra nel cuore della città, si inserisce tra le forze che agiscono a cuneo per la modificazione dell'impianto urbanistico ed esibisce la sua presenza ponendosi sullo stesso piano di altre imprese commerciali, richiedendo di godere, a pieno titolo, di spazi d'affissione eguali a quelli di tutti gli altri prodotti commerciali, dall'aperitivo Cinzano all'acqua minerale, alla bicicletta. Il prodotto cinematografico si inserisce, con grande naturalezza, nel gioco economico e commerciale degli inizi del secolo traendo notevoli vantaggi dal mutamento delle regole del gioco pubblicitario.

Grazie a questi semplici documenti si possono cogliere le trasformazioni rapide di economie di sussistenza raggiunte a malapena dagli ambulanti in economie di mercato fondate sulla circolazione dei prodotti, sullo scambio, sulla progressiva unificazione dell'offerta e sulla conquista del pubblico.

Se è relativamente interessante seguire e mettere a fuoco le personalità dei diversi ambulanti, diventa invece fondamentale cogliere la trasformazione per filogenesi di imprese familiari in precedenza legate allo spettacolo popolare, ai teatri di burattini (come è il caso dei Salvi), ai circhi (gli Zamperla), alle proiezioni di giganteschi panorami (i Roatto). Nella prima fase si possono osservare fenomeni di trasformazione e intergamie obbligate, senza scarti né anelli mancanti: è come se tutte le forme dello spettacolo fossero convogliate forzosamente entro un unico contenitore. La sfera economica ci pone contemporaneamente di fronte a fenomeni di media, breve e lunga durata, che possiamo classificare, ordinare, descrivere e soprattutto far reagire in un quadro di interferenza costante dell'intero sistema economico sulla morfologia articolata dell'economia cinematografica.

Rispetto allo sviluppo della vita economica all'inizio del Novecento il sistema dell'economia cinematografica assume un ruolo di confine e di sviluppo policentrico, riuscendo ad allinearsi assai rapida-

mente con sistemi a economia capitalistica avanzata e a inserirsi senza sforzi nelle forme dell'economia materiale, creando comportamenti rituali periodici, producendo spostamenti di piccoli gruppi, attivando reazioni emotive e gesti comuni in gruppi sociali differenti. In una fase di profonda trasformazione delle strutture economiche e produttive, il cinema diventa un rivelatore di processi economici elementari e complessi e riesce a raccordare, in maniera esemplare, fenomeni di economia locale con quelli dell'economia che punta alla conquista dei mercati internazionali.

Un mutamento della qualità del lavoro e delle competenze potrà aversi soltanto nel momento in cui il cinema cesserà di essere guardato con sospetto o di continuare ad apparire come una terra incognita per gli storici e vi potranno essere rapporti di collaborazione e di scambio continui tra storici e storici del cinema su basi paritetiche e nel pieno riconoscimento delle relative capacità. A questo fine è nata l'Yamhist, che negli ultimi anni ha svolto un considerevole lavoro di raccordo sul piano internazionale e che in Italia per ora ha ottenuto consensi e adesioni molto tiepide.

Manca tuttora una storia dell'economia e della produzione cinematografica fatta con strumenti economici e storiografici meno elementari di quelli applicati in passato e tuttora in uso. A nessuno è venuto in mente — a quanto mi risulta — di verificare e analizzare lo sviluppo dell'economia cinematografica alla luce delle teorie dell'equilibrio sviluppate da Walras alla fine del secolo scorso, quando di fatto i prodotti cinematografici rispondono perfettamente alla proprietà della teoria dell'equilibrio in quanto sono appropriabili, sono oggetto di scambio e di attività produttiva. Il cinema, finora considerato come attività industriale e produttiva secondaria, in effetti può rivelarsi un momento e un fenomeno economico chiave per la comprensione della trasformazione della ricchezza sociale.

Un lavoro di esplorazione e analisi incrociata delle fonti e dei fenomeni ci può porre definitivamente di fronte a un modello in espansione, capace di trasmettere tutta la sua energia repressa e riesplodere a ogni momento dando vita a un universo di relazioni e intercomunicazioni finora imprevedibili.

Oggi che la fonte filmica appare come fonte privilegiata, ma non certo unica, per il lavoro dello storico, mi sembra ridicolo e impensabile iniziare una storia del cinema nazionale con le parole di Augusto Torres, autore di un saggio sulle origini del cinema spagnolo in un volume collettivo di recente pubblicazione: «El estudio de este primer periodo de historia del cine español resulta especialmente frustrante dato que quasi han desaparecido la totalitad de las peliculas que se producen en el» (AA.VV. *Cine espanõl 1896-1983,* Madrid, 1984).

In realtà i materiali e i segni della civiltà dell'uomo cinematografico non sono affatto svaniti o distrutti, sono piuttosto occultati, sepolti, invisibili alla vista dei critici e dei ricercatori in pantofole, che identificano il sapere cinematografico con la biblioteca di casa. Questi materiali continuano a manifestare la loro esistenza e nulla di fatto è andato realmente perduto per sempre, o meglio è possibile ritrovare molto più materiale di quanto non si creda. È necessario però organizzare spedizioni più sistematiche e saper moltiplicare le ipotesi e i punti di osservazione per ogni oggetto ritrovato. Ogni documento presenta un'infinità di piani di superficie e può essere vivisezionato in profondità. Ma ricordando Karl Krauss bisogna saper anche indagare la profondità della superficie. Gli storici del cinema che vogliano uscire dalla fase di acculturazione elementare devono sottrarsi al culto monoteistico del dato e convertirsi alla religione politeistica o alle credenze di presenze multiple per ogni singolo dato.

I problemi di fondo del ricercatore e la mobilitazione americana

La struttura atomica di ogni elemento storiografico si dispone in modo da risultare saturabile e capace di produrre reazioni a catena solo quando sono attivati tutti i relè e quando si riesce ad aprire e dilatare al massimo la rete di questi relè. In altri termini voglio dire che lo sviluppo di un'economia di mercato a Napoli non è indipendente da quello di un'economia simile in Gran Bretagna, Stati Uniti o Svezia.

Abbandonando la centralità della visione e dell'immagine filmica il ricercatore che impari a muoversi tra archivi di Stato e cineteche pubbliche e private, collezioni di materiali e biblioteche, archivi comunali e dei ministeri, epistolari, diari e materiali pubblicitari, incontra necessariamente, a ogni passo, problemi di fondo che andrebbero risolti una volta per tutte in una prospettiva unificante sia sul piano nazionale sia su quello internazionale.

Prima di perdere il contatto con la realtà americana, che si sta muovendo e mobilitando con grandi energie in questo senso e in questa direzione, bisognerebbe pensare alla costituzione di banche di dati europei — in Italia la sede naturale dovrebbe essere il Centro sperimentale di cinematografia — facilmente accessibili agli studiosi. È necessario certo fare l'appello e vedere con soddisfazione quanti siamo e come, in termini quantitativi e qualitativi, il gruppo di ricercatori si sia ingrossato, ma è anche indispensabile pensare alla possibilità di creazione in futuro di ricercatori che possano professionalmente dedicarsi a tempo pieno al loro lavoro e non dividere

schizofrenicamente la loro personalità professionale come tanti dottor Jekill.
Se per quanto riguarda i modelli storiografici si può giustificare la sopravvivenza di fenomeni tardo-positivistici, per quanto riguarda la consapevolezza filologica siamo ancora nella fase del caos, della libertà totale, quasi in uno stato di precoscienza. Benché qualcuno si sia posto il problema, e finora a Parigi, Londra, Los Angeles, Monaco, sia stato tentato qualche restauro para-filologico, si tratta sempre di una filologia elementare, che procede alla cieca. Una vera ed esemplare edizione critica di un film, degna di misurarsi con qualsiasi edizione critica di classici o di autori contemporanei non è mai stata realizzata. Ho avuto la possibilità di leggere la storia del lavoro di restauro di *Nosferatu* da parte di Enno Patalas e penso che questo racconto servirà in futuro a definire l'era della paleofilologia cinematografica.
La maggior parte delle cineteche non si è ancora posta il problema, per ragioni di costi, per difficoltà di circolazione delle copie infiammabili, ma anche più banalmente perché non esiste la minima tradizione in questo senso. Gli esempi finora realizzati sono così pochi e così discutibili da non essere mai divenuti oggetto di discussione.
Il lavoro italiano più completo in questo senso è quello del restauro di *Cabiria*, ma proprio questa impresa, realizzata con grande sforzo da Maria Adriana Prolo per il Museo del cinema di Torino, si presta a critiche e a osservazioni. Non si tratta, evidentemente, di giungere a posizioni massimalistiche e di pensare alla ricostruzione filologica di tutto l'esistente, ma di raggiungere almeno livelli minimi di consapevolezza dei problemi nel momento in cui si compiono delle scelte. Lo scorso anno la Cineteca nazionale ha ristampato *Christus* di Antamoro di cui esistono diverse splendide copie in Italia, in Francia, negli Stati Uniti. Perché non si è pensato di fare almeno una collazione minima?
Sono indispensabili, a questo fine, lavori di censimento e giungerei a dire di notificazione pubblica delle copie così come avviene per le opere d'arte. Dal momento che il film ha ottenuto il riconoscimento di bene culturale, perché non rendere di dominio pubblico tutte le informazioni relative alle copie in possesso delle cineteche e dei privati? L'alone di mistero che circonda le copie in possesso delle cineteche non è una caratteristica soltanto italiana: anche a Parigi, al Bois d'Arcy, è possibile accedere alla visione dei film non sulla base di elenchi consultabili, ma sulla base delle richieste avanzate dal ricercatore.
È stato ripetuto più volte, ma credo indispensabile ribadirlo, tenendo soprattutto conto della recente pubblicazione di un numero dell'«Avant-Scène» dedicato alle sceneggiature dei pionieri del cinema francese, che vanno anche stabiliti criteri unitari di trascrizione

delle sceneggiature. Non si può procedere all'infinito, se non a costo di mantenere inalterata la nostra subalternità sul piano scientifico, a riproporre le trascrizioni di fantasia inventate da ogni persona che cura la pubblicazione. Si può e si deve giungere a una scheda tipo accettata sul piano internazionale.
Lo stesso si può dire delle schede filmografiche. In una prospettiva di passaggio obbligato ai sistemi di computerizzazione è indispensabile intervenire sul piano internazionale per stabilire criteri comuni. Ritengo ancora oggi il lavoro di Savio, perfezionato da Martinelli, come un punto di riferimento esemplare, ma largamente perfezionabile e integrabile. È naturale che, fissati alcuni criteri per tutti, ogni gruppo di schedatori potrà introdurre delle variabili.

La condanna alla dimensione provinciale

Come sappiamo sono in atto nel mondo una serie di esplorazioni e di progetti filmografici abbastanza simili e tuttavia non si è mai cercato di riunire i singoli ricercatori e tentare di giungere a un modello unificato. D'ora in poi la risoluzione individuale di questi problemi non può che condannare qualsiasi ricerca a una dimensione provinciale. Sto parlando di ricerche italiane, ma credo che nessuno ignori quello che si sta facendo all'estero — e questo è un altro elemento di superiorità nostra nei confronti degli storici e critici degli altri paesi, spesso rigorosamente monolingui o anglo e franco dipendenti — o non si ponga il problema della dinamica complessiva del sistema delle ricerche. È una dinamica che ha dei punti di passaggio obbligato per tutti.
Sia che si lavori sulle strutture economiche, sia che si operi sull'iconosfera, sia che si guardi in direzione del pubblico e del buio delle sale per capire i meccanismi mentali ed emotivi messi in moto dalle immagini cinematografiche, sia che si lavori, infine, sugli sviluppi del sistema narrativo ed espressivo, l'analisi deve necessariamente avere come scenario naturale lo sviluppo dei vari sistemi sul piano internazionale. I singoli contributi, le singole analisi, le identiche ipotesi di ricercatori diversi e i risultati simili devono poter convergere e confrontarsi per produrre un lavoro di storiografia comparata e un sistema integrato di ricerche e scambi. La maturità metodologica si raggiunge solo quando si è in grado di sviluppare una ricerca conoscendo realmente lo stato della questione e sapendo utilizzare le indicazioni e i risultati prodotti su terreni simili o analoghi da altri ricercatori.
Potrei fare molti esempi di anacronismo metodologico, di disinformazione o di immaturità storiografica complessiva: mi limiterò a citarne due: il primo è un recente volume edito dalla California Uni-

versity Press sul cinema italiano del dopoguerra e scritto da Myra Liehm, *Passion and Defiance Film in Italy from 1942 to the Present.* Il suo orizzonte metodologico, il modo di guardare al fenomeno cinema e ai suoi rapporti con la società italiana, il tipo di analisi dei film fa di questo libro un perfetto esempio di storiografia tardo-neorealista. È come se il tempo si fosse fermato e gli stereotipi critici stabilizzati già negli anni Cinquanta non fossero più rimessi in discussione. Il secondo esempio è italiano: si tratta del catalogo scritto da Alberto Farassino e Tatti Sanguineti per la retrospettiva della Lux. Questo lavoro non è tanto da prendere come modello negativo — non ve ne sono di simili — quanto come esempio di viaggio di ex *cinéphiles* che col casco coloniale vanno alla scoperta dell'esotico cinematografico ed economico e si entusiasmano alla semplice presa di contatto con realtà di cui fino al giorno prima ignoravano l'esistenza. Gli archivi della Lux non erano però nel cuore di tenebra dell'Africa centrale e la figura di Gualino imprenditore e uomo di cultura poteva godere di un'attenzione un po' meno *naïve*.
Vi sono poi lavori da compiere sulle strutture ritmiche, prosodiche, retoriche, sull'esistenza di cronotopie che caratterizzano tutto il cinema muto, sulla corrispondenza tra rappresentazione degli spazi, dei sistemi di oggetti e della cultura letteraria, figurativa, poetica, simbolica. Esiste una ritmica e una metrica del cinema italiano muto per molti versi differente e per molti simile alla ritmica e metrica del cinema francese, americano, inglese, danese... Il lavoro di storiografia comparata può procedere anche alla verifica di come semplici notizie e riprese dal vero possano essere acquistate e circolare nei vari paesi in forma diversa adattandosi, di volta in volta, alla volontà politica e all'intenzione di costruire e di influenzare la mentalità collettiva.
Si tratta quindi di identificare le leggi e i procedimenti specifici (l'uso della temporalità nei generi, i mutamenti di ritmo e l'intensificazione delle azioni e delle inquadrature) e di non perdere di vista la rete di relazioni con i sistemi. Il terreno delle didascalie, nonostante siano ormai stati fatti vari tipi di sondaggi (l'ultimo in ordine di tempo e certo il più importante è il saggio di Sergio Raffaelli sulla presenza del dialetto nel cinema italiano edito dalla «Rivista italiana di dialettologia», maggio 1984), ci impone di occuparci, accanto all'analisi dell'iconosfera, anche della grafosfera, sia in prospettiva autonoma sia correlata al sistema visivo.
Il lavoro sulle didascalie e sulla complessità delle loro funzioni sta muovendo solo ora i primi passi: è necessario coinvolgere i linguisti e spingerli a studiare questi fenomeni in rapporto alla loro influenza sui pubblici popolari e borghesi degli inizi del secolo. Si tratta di un terreno in cui sono compresenti, o per lo meno presenti, tutti i registri della lingua aulica e della lingua comune, il plurilinguismo

dialettale non è indipendente dalla nascita dei primi fenomeni di diglossia. Basterà leggere, in questa chiave, le trame e gli interventi di censura della filmografia degli anni Venti di Martinelli per capire come le forme dialettali dilagassero anche nel cinema muto, nonostante i limiti e lo sforzo per arginarle e soffocarle tentato dalla censura.
La compresenza di due temporalità — il tempo dell'immagine e quello della parola scritta — va studiata in termini di ritmica, prosodica e sintassi del testo filmico. Accanto alla lingua e al dialetto resta da studiare il tipo di influenza e relazioni che i campi semantici legati e ruotanti attorno al cinema e ai film hanno sull'atlante linguistico del modernismo. Qui non si tratta di scoprire come un insieme di termini e una realtà — accolta all'inizio nelle fiere accanto alle baracche di animali, alle giostre, o pubblicizzata assieme ad altri apparecchi capaci di dilatare i poteri della visione — sia l'ultima nata nell'evoluzione della specie delle macchine ottiche e delle forme dello spettacolo ambulante, quanto piuttosto come rappresenti una delle scoperte più rappresentative dei progetti di immaginazione e rappresentazione del futuro in atto in Europa e America.

Il canale privilegiato

Il cinema, nella stampa dell'epoca, è meno descritto come strumento magico mentre viene esaltato piuttosto come grande ritrovato scientifico, e appare come l'ultimo anello di una catena destinata a sconvolgere entro breve tempo la cultura e il modo di pensare della popolazione universale. Il processo di percezione della casa come di un villaggio globale, già attivato dall'invenzione del telegrafo e del telefono, è accelerato dal cinema. Inoltre il cinema modifica il concetto di irreversibilità del tempo e annulla il senso della distanza. L'occhio della macchina da presa ha una portata telescopica capace di metterti a contatto diretto col futuro.
Quanto di questa ideologia della modernizzazione si mescoli con la cultura socialista e con i sogni e le tecniche di diffusione della cultura e dell'educazione popolare messe in atto dai cattolici e dai socialisti, quanto il cinema appaia come lo strumento e il canale privilegiato per infiniti campi di sperimentazione e divulgazione scientifica, lo si coglie in modo diffuso nella stampa quotidiana e in quella specializzata, nelle riviste e memorie scientifiche e nei primi scritti che prendono in esame la possibilità di questa nuova forma di espressione. L'avvento dello spettacolo cinematografico contribuisce a modificare profondamente la capacità di progettare e immaginare il futuro. Anche il più oscuro e anonimo cronista di provincia non si sottrae al fascino di proiettarsi verso mondi possibili, di im-

maginare, fin dall'inizio, viaggi interplanetari, sia pure entro bolle di sapone per la salita e con ombrelli per la discesa. A questo punto il mio discorso propositivo si arresta.
Giunti alla metà degli anni Ottanta si ha l'impressione che la ricerca storiografica stia attraversando una fase di mutazione profonda e di grande vitalità. Lasciati alle spalle i modelli critici capaci di spiegare il cinema soltanto attraverso se stesso e la sua autonomia linguistica, o quelli che volevano vedere i fenomeni filmici come puri rispecchiamenti della società, oggi è giunto il momento di darsi obiettivi più ambiziosi, più all'altezza dei tempi e delle possibilità che lo sviluppo scientifico e tecnologico ci fanno intravedere. Lo scenario che ci si apre davanti ha contorni talmente vasti e indefiniti da produrre sensazioni di vertigine e panico. Per quanto mi riguarda da anni penso di tuffarmi in una grande ricerca sulla visione popolare senza decidermi a farlo tanto è sconfinato il terreno. Anche i mezzi e gli strumenti disponibili o a nostra disposizione — non parlo di quelli economici — ci impongono di scegliere una diversa collocazione e di fare un salto di qualità. Molte ricerche sono state varate, altre stanno per esserlo.
Se guardiamo con maggior senso di concretezza, e al di là dei sogni di unificazione metodologica, al nostro futuro, è chiaro che per fare un salto di qualità bisogna modificare alcuni metodi e categorie e affrontare difficoltà maggiori. Ma tutti sappiamo che nessuno di noi ha mai trovato nulla bell'e pronto dietro l'angolo.
Oltre al rigore, alla crescita della consapevolezza e delle dotazioni storiografiche, scientifiche e filologiche, è sempre necessaria una buona dose di ottimismo e di incoscienza per continuare a credere possibile un miglioramento in una realtà come quella italiana in cui le istituzioni pubbliche non hanno soldi, e la semplice consultazione dell'emeroteca della Biennale diventa una vera e propria avventura di iniziazione orfica, o qualsiasi progetto di una certa consistenza deve passare attraverso forche caudine di opportunità politiche, di equilibri, ecc...
Nonostante le ombre e gli ostacoli di cui ho disseminato questo discorso peripatetico credo molto nel nostro futuro. Non sarà facile, ma vale la pena di entrare con maggiore decisione in campo e sfidare anche chi ha mezzi superiori ai nostri e sta muovendosi con maggiore accelerazione di noi. Bisogna moltiplicare gli sforzi, continuare a elaborare progetti comuni, far circolare idee e informazioni. Sono stati ottenuti risultati impensabili soltanto dieci, quindici anni fa. Stiamo cominciando soltanto da poco a intuire le possibilità di lavori in équipe o in gruppi. Impariamo a guardare lontano. Il nostro vero viaggio forse comincia proprio ora.

L'ultimo Coppola ovvero la rifondazione della realtà

Vito Zagarrio

Una recente diretta televisiva [1] dedicata ai famosi "Modì" salvati dalle acque spiega molte cose sulle possibili definizioni di "opere d'arte". Due sono le posizioni contrapposte, come da copione: quella del critico Argan, che difende l'autenticità delle teste di Modigliani, contro quella del critico Calvesi, che nega ogni legittima paternità a dei "falsi". Vero o falso? Opera d'arte o banale riproduzione, copia? Argan e Calvesi, per versi opposti, non hanno dubbi. Ma qual è il criterio di giudizio che informa le loro autorevoli opinioni?
Quello che conta — dice Argan — è il "colpo d'occhio" del critico, la sua esperienza, l'attendibilità di alcuni indizi, la riconoscibilità di una "poetica", a dispetto di qualsiasi prova fotografica (come la famosa fotografia dei piccoli impostori livornesi insieme alla testa di Modigliani). Ma anche per Calvesi le prove scientifiche hanno valore relativo; le prove a favore dell'autenticità dei Modì (grado di assorbimento dell'acqua da parte della pietra, ecc.) sono facilmente ribaltabili. Quello che conta è, ancora, l'"occhio" del critico che può riconoscere l'opera d'arte autentica da quella riprodotta (nel caso di Calvesi, riprodotta tecnicamente anche dal mezzo televisivo). Sia per Argan sia per Calvesi, dunque, quello che conta è l'"occhio", l'emozione dell'intenditore, l'intuito del critico che, come un som-

---

[1] Speciale Tg1 della RAI, "La burla di Livorno", a cura di A. La Volpe, andato in onda il 10.9.1984. La trasmissione si riferiva alla cosiddetta "beffa" di Modigliani, che ha coinvolto critici d'arte, amministratori pubblici e mass media. Alcuni mesi prima, su iniziativa di Vera Durbé, direttrice del museo d'arte moderna Villa Maria di Livorno, e dell'amministrazione comunale, erano cominciate le ricerche delle "teste" scolpite che, secondo la leggenda, Amedeo Modigliani avrebbe buttato nel Fosso Reale di Livorno giudicandole non riuscite. Il 24 luglio erano state "ritrovate" le prime due e il 9 agosto la terza. Il mondo dell'arte si era subito diviso: da una parte i sostenitori della veridicità delle "teste", fra cui anche Dario Durbé, fratello di Vera e sovrintendente alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, e il critico Carlo Giulio Argan; dall'altra gli scettici, fra cui il critico Maurizio Calvesi e la sorella di Modigliani, Jeanne. Si era scoperto in seguito che le sculture erano banali "remakes", riproduzioni fatte da giovani burloni. In pratica, dei falsi. Da qui un acceso dibattito su stampa e tv sull'attendibilità del giudizio critico di famosi e accreditati "esperti" d'arte.

melier, assaggia e valuta la qualità — gradi, anni di invecchiamento — di un'opera d'arte.
Mi pare che l'apologo delle "teste" (nonostante il particolare con-testo della "beffa" dei Modì) possa far riflettere anche sui "testi" artistici — letterari, visivi, audiovisivi — di oggi. "Teste" e "testi" incerti, come sanno i signori Durbé o i frequentatori dell'ultimo seminario di Urbino [2], perché sono in mutazione sia la *texture* — la struttura, la composizione, il tessuto di tali *texts* — sia i paradigmi scientifici usati per la loro analisi. Da un lato, cioè, il testo tende a esplodere, a espandersi, a dilatarsi/frammentarsi nella sua intertestualità, a diventare sempre più *mega*-testo. Dall'altro tende a espandersi anche l'orizzonte della critica, che ha bisogno di una interdisciplinarietà degli approcci e di una molteplicità degli approdi. Alla convergenza dei generi, degli stili, delle tecniche, fa riscontro la convergenza delle discipline critiche, degli strumenti d'analisi.
Preme in ogni campo il *pastiche*: in poesia (la poesia visiva, Sanguineti, il Bertolucci della *Camera da letto*, tra poesia e prosa), nelle arti visive (il recupero degli "scarti" di Rauschenberg, l'architettura postmoderna), in teatro (le "macchine" di Ronconi, la performing art), nel cinema. Nel cinema, in particolare, avviene il mescolamento e la combinazione delle tecniche (pellicola più nastro elettronico, ritorno al formato tradizionale dello schermo e televisione ad alta definizione) e dei generi classici. Ne sono una dimostrazione *Diva* di Jean-Jacques Beneix, *Bladerunner* di Scott e le operazioni targate Spielberg: *E.T.* dello stesso Spielberg, combinazione di fantascienza e favola zavattiniana; *Raiders of the Lost Ark*, miscela di avventura classica e di commedia; *1941*, innesto di film di guerra e di "counter-history" sulla farsa; e soprattutto *Gremlins* di Joe Dante, che sfuma continuamente dalla science fiction all'horror, alla commedia, alla favola (con un dichiarato omaggio a un grande *pasticheur* del passato hollywoodiano, Frank Capra) [3].
Di fronte a questa commistione di linguaggi, anche la teoria postula una con-fusione delle tecniche di indagine e una media-azione delle

[2] "L'incertezza del testo", 3° convegno internazionale di studi sul cinema e gli audiovisivi, organizzato dalla Mostra internazionale del nuovo cinema a Urbino, 13/15 luglio 1984. (cfr. «Bianco e Nero» 4/1984).

[3] In generale, tutta la produzione maggiore dell'industria hollywoodiana corrente sembra orientata verso un autoriflessivo e in qualche modo autoironico uso dei generi classici in un nuovo *mixgenre* allusivo e in un nuovo tipo di convenzione cinematografica. Tutta la linea produttiva da *Star Wars* (prototipo del mescolamento di fantascienza, western e cappa e spada) a *Streets of Fire* (ammiccante combinazione di rock film, bike film, avventura, ecc.) sembra confermare la tendenza all'individuazione di un nuovo genere frammentato e multiplo, e contemporaneamente al reclutamento di un nuovo pubblico abituato a un consumo "onnivoro" di immagini televisive. Sul concetto di genere e sui suoi incroci vedi comunque S. Neale, *Genre*, London, BFI, 1980.

Apocalypse Now

discipline critiche. Prendiamo lo storico italiano Carlo Ginzburg e il teorico americano Friedric Jameson, due esempi, in campi diversi, di una nuova figura di critico, riciclatore e manipolatore di discipline differenti, mago e demiurgo più che scienziato, intellettuale "al limite". Ginzburg [4], partendo da Fayerabend e dalle "Annales", rilegge Freud, recupera Morselli, propone un "paradigma indiziario": lo storico come "cercatore di tracce" o come "detective", il giudizio critico come intuizione, come vaticinio, come ricerca di una traccia, individuazione di un colpevole. Jameson [5], mescolando insieme — in una ricetta da "cucina con gli avanzi" — Adorno e Foucault, Deleuze e Derrida, teorizza un *pastiche* critico, di riflesso a quelli imposti dalla frammentata realtà contemporanea.
Ebbene, di questo doppio *pastiche* dei linguaggi e della teoria, dei testi e delle analisi testuali, uno dei più chiari esempi è il recente cinema di Francis Coppola. Coppola infatti non solo è il prodotto e il riflesso (come Spielberg e come molto del nuovo cinema hollywoodiano) delle convergenze e delle commistioni che avvengono

[4] Cfr. C. Ginzburg, *Spie, Radici di un paradigma scientifico*, in «Rivista di Storia Contemporanea», n. 1, 1978; pubblicato anche in *Crisi della ragione* a cura di A. Gargani, Torino, Einaudi, 1979.

[5] Cfr. F. Jameson, *The Political Unconscious, Narrative as a Socially Symbolic Art*, Cornell University Press, Ithaca, 1981. T. Eagleton, Fredric Jameson: *The Politics of Style*, in «Diacritics», autunno 1982. P. Meisel, *Alienating Alienation: Fredric Jameson's Revisionary Romance*, in «October», n. 22, autunno 1982. F. Jameson, *Reification and Utopia in Mass Culture*, in «Social Text», inverno 1979.

zione elettronica di *Apocalypse*) e contemporaneamente risuscitava il cinema classico; rispolverava i miti, come il Radio City Music Hall in cui viene proiettato il *Napoleon*; sognava il ritorno al formato classico dello schermo; reinventava uno *studio system* (gli Zoetrope Studios, fondati su un nucleo fisso di star, di executives, di tecnici, e persino di emblematici advisers, come Gene Kelly). E mentre si cimentava con le tecniche elettroniche più sofisticate e puntava a una onnipotenza produttiva da *golden age*, rendeva al tempo stesso omaggio al Cinema d'Autore partecipando in modi diversi alle operazioni di *Napoleon, Hitler, ein Film Aus Deutschland, Kagemusha*.
«This is the End», come suona la canzone di Jim Morrison che accompagna *Apocalypse*. Ma è anche la fine del viaggio, il punto d'arrivo estremo. Che fare di più dopo il traguardo di *Apocalypse*, dal punto di vista del potere del regista, del progetto culturale, del successo professionale? Che fare se non reinterpretare il mondo, reinventare la realtà sensibile? Ecco dunque che si apre il secondo ciclo dell'iter di Coppola, il Progetto. *One from the Heart* (Un sogno lungo un giorno)[9] è la prima tappa di questa nuova fase e di questo nuovo iter. *Cotton Club* l'ultima. In mezzo, un'unica tappa, quella dei due film siamesi seppur opposti, *The Outsiders* (I ragazzi della 56ma strada) e *Rumble Fish* (Rusty il selvaggio).
La prima di *One from the Heart* si celebra a New York nel leggendario Radio City Music Hall, vecchio *picture palace* che festeggia nel 1982 il suo cinquantesimo anniversario; al Radio City Coppola è affettivamente legato: ci lavorava suo padre come flautista della NBC Simphony Orchestra, ci è tornato suo padre, in veste di direttore d'orchestra, ad accompagnare il *Napoleon* di Gance. Non era mai successo, nella storia di Hollywood, che un regista mostrasse il proprio film direttamente al pubblico, senza consultare la casa distributrice (in questo caso la Paramount). E scoppia subito, infatti, la polemica fra l'autore e la casa, con furibondi contrasti. Contrasti di natura economica che rivelano anche uno scontro di potere tra l'"autore" e l'istituzione finanziaria.
La storia delle disavventure finanziarie del film ha riempito le cronache cinematografiche dell'anno precedente all'uscita del film: Coppola non ce la fa, Coppola al verde, Coppola verso il fallimento, erano le notizie che arrivavano dal suo set e dagli uffici della Zoetrope. Il modo di produzione stesso del film era un dramma a suspense: il budget che balza da 15 a 23 milioni di dollari, Coppola che si ipoteca la villa di Napa Valley, la Paramount che viene in soccor-

[9] Sull'ultimo ciclo di Coppola vedi il recente *Francis Ford Coppola*, Jean-Paul Chaillet, Elizabeth Vincent, Paris, Edilio, 1984, capitoli "Les Lumières de la ville", p. 77, "Rebel without a cause", p. 97, "Le coeur est un chasseurr solitaire", p. 107, "When Harlem was in vogue", p. 119.

so con un prestito personale di 500.000 dollari; e poi la nuova rottura: la Paramount che si rifiuta di pagare gli ulteriori due milioni di dollari necessari a coprire il budget, il regista che accusa lo Studio di sabotare il film.
Da qui il colpo di scena: Coppola rompe gli indugi e presenta il suo prodotto al pubblico, senza mediazioni. Chi è, in definitiva, che deve controllare l'"opera", se non l'autore? Questo è il leit motiv dell'economia politica coppoliana; lo è stato quando si trattava di possedere il negativo di *Apocalypse*, lo sarà nel caso di *Cotton Club*.
Il film è costato, alla fine, 27 milioni di dollari, che si "vedono" tutti: una Las Vegas ricostruita in studio (6 milioni di dollari), un continuo sovrapporsi di immagini e di trucchi elettronici (8 milioni di dollari l'apparato tecnico). Ma il plot? Banalissimo. Un uomo, una donna. Si tradiscono (con amanti reali o immaginari), poi tornano insieme in un classico happy ending. «Un nuovo tipo di storia d'amore del vecchio tipo», dice lo slogan pubblicitario del film.

Con coraggio verso il disastro

Coppola è un coraggioso e un provocatore. Sa che il suo film dividerà la critica e il pubblico. «Fa sembrare *The Blues Brothers* come *Alexander Nevskij*», «È un film reazionario», dicono i detrattori. «È una rifondazione dell'immaginario filmico», rispondono i favorevoli. Ma l'importante è che il film diventi un *media hit*. In quanto avvenimento dello *show business*, dà spazio al film il «Time», ma con un'ampia dose di ironia: «Venite tutti — si burla Richard Corliss — al più grande spettacolo della terra! Il circo Zoetrope è tornato! Grande attrazione: Francis, l'uomo senza paura». Anche il «New York Times» prende le distanze: è uno sforzo di audacia e di rinnovamento, ma non ne valeva la pena, scrive Janet Maslin: «Le imprese tecnologiche di Coppola sono superflue. È come se Rembrandt dipingesse le uova di Pasqua» [10].
In breve, l'"operazione" di Coppola è un disastro dal punto di vista finanziario: *One from the Heart* è uno dei principali responsabili del tracollo della Zoetrope, che Coppola dovrà vendere (dopo varie vicessitudini, l'asta avverrà nel 1983). Dal punto di vista del suo modo di produzione, dunque, il primo film del nuovo ciclo è una *débacle*, quanto mai interessante però per capire lo sviluppo successivo del lavoro di Coppola, sino a *Cotton Club*.
Ma qual è il ruolo e il peso del film nel piano a lungo termine di un regista che appare, sempre più temerariamente, indisponibile a la-

[10] Su *One from the Heart* e i contraddittori orizzonti dello *show biz* americano vedi *The New Hollywood: Dead or Alive?*, in «Time», 30 marzo 1981.

sciarsi condizionare dalle critiche, sempre più decisamente ostinato a proseguire per la sua strada? *One from the Heart* è il lancio entusiasta di un'ipotesi utopica, di un nuovo piano di realtà. Coppola, come Kurtz/Brando nei suoi lucidi deliri, vuole ricostruire un nuovo progetto di realtà andando *à rebours*, alle origini della fiaba e del Mito. La chiave del film, infatti, sta nella ri-costruzione in studio di Las Vegas. La realtà "oggettiva" viene riprodotta e re-inventata in questa realtà altra, speculare e complementare alla prima. È un universo oggettivo ma onirico, fantasmatico ma riproducibile; e la stessa "opera d'arte" rivendica il suo diritto all'esistenza proprio in quanto "riproducibile" e riprodotta dal computer, dalla *steady cam*, dagli effetti elettronici o dall'"occhio" del mago Storaro.
One from the Heart è una *zero story*, un plot inesistente ma contenitore di tutte le storie possibili, insomma un pre-testo per un discorso metalinguistico: sul nuovo universo dei media, sulla convergenza tra chimica ed elettronica, ma anche sul nuovo immaginario che il pianeta televisivo invoca e impone, sulle forme che tale immaginario elettronico suggerisce ed evoca. Per questo il film porta alle ultime conseguenze un *leit motiv* estetico/poetico di *Apocalypse*: il circo [11].
Il cinema/circo, come spettacolo ultimativo e pre-storico, come luogo e topos delle convergenze delle varie forme dello spettacolo (il thrilling, la farsa, l'avventura, la musica, ecc.), come massima espressione di un rapporto voyeuristico ed emozionale del pubblico verso i protagonisti dell'illusione scenica. Virtuoso e acrobata, Coppola aveva già rappresentato in *Apocalypse* drammatiche stazioni da pedana circense: la tigre, l'esibizione delle *playmates*, il fantasmagorico ponte sul fiume, la tragica *clownerie* dell'equipaggio (in particolare di Lance, la cui maschera mimetica equivale al trucco di un clown).
Con *One from the Heart*, il regista accentua l'aspetto illusionistico del cinema come riproduttore di una realtà fittizia. Méliès contro Lumière, pare dire stavolta Coppola, aiutato dalle ardite luci di Storaro e dalle acrobazie tecniche delle *optical machines*. È un film che deve stupire, strappare applausi sin dal capogiro dei titoli di testa, mozzare il fiato (come fa quando Terri Garr esce, in campo lungo, dalla sua villetta e le si staglia contro una Las Vegas iperrealista). Coppola gioca con i piani di realtà, che di volta in volta diventa *iper*-realtà o *sur*-realtà o *anti*-realtà. La realtà, dunque, viene manipolata e resa spettacolo allo stato puro. E i due piani, realtà/spettacolo, oggetto riprodotto/soggetto enunciante, si annullano; restano solo la "visione" filmica e il voyeurismo distillato dello spettatore.

---

[11] Si legga l'intuizione di Lorenzo Pellizzari, *New Illustraded Encyclopedia of the 3rd World War: ovvero, The Greatest Show on Earth*, in «Cinema e Cinema», cit.

***The Outsiders* (I ragazzi della 56ma strada)**

In *One from the Heart,* del resto, questa "estetica del circo" è dichiarata: la sequenza in cui Nastassja Kinski danza in equilibrio su una corda tesa sul vuoto, mentre Fredric Forrest dirige una irreale orchestra pop in un cimitero di macchine, è rivelatrice; ma tutta la Las Vegas al neon è una grande, multipla, pedana di attrazioni. Dunque l'ironia di Richard Corliss è già come messa in preventivo, anzi preceduta e spiazzata da una forte carica autoironica. È quella capacità di mettersi a nudo, a rischio, senza paura di rasentare il ridicolo, che Coppola (anch'egli "intellettuale al limite") dimostrerà in seguito: ad esempio nella sequenza della "levitazione" in *Rumble Fish,* in cui il giovane eroe esce dal suo corpo e "si guarda". Una sequenza al limite tra il ridicolo e il sublime.
Quello di Coppola è dunque un circo messo su da un grande intellettuale, ben conscio di dipingere delle uova di Pasqua, per dimostrare però di essere Rembrandt. Le "uova di Pasqua", nello specifico, sono gli stereotipi semplici delle soap operas e delle love stories, usati però come provette da laboratorio per una arditissima avventura tecnologica. È un circo elettronico in cui si gioca come in un videogame o come davanti a un maxi schermo televisivo di cui il pubblico ha il remote control. Un circo a più piste e a più canali dove si combinano in una nuova chimica spettacolare teatro e situation comedy, musical e iperrealismo visivo, operetta e carosello.
Il film è un film senza contenuto, pura forma, dove la trama è usata solo come contenitore e veicolo per un esercizio di genio. Così la doppia coppia dei protagonisti è usata come un gruppo di marionette elettroniche in questo proto-testo sul quadrilatero amoroso. Ter-

ri Garr e Fredric Forrest vengono da lontano, nella filmografia di Coppola: sono tra i protagonisti della *Conversazione*; Raul Julia e Nastassja Kinski sono i due divi emergenti, uno a Broadway, l'altra a Hollywood. Dietro di loro Harry Dean Stanton e Lainie Kazan, duetto di caratteristi-deuteragonisti, e un'altra coppia emblematica (che appare brevemente in un ascensore), presenza vezzosa ma pregnante: Italia e Carmine Coppola, i genitori di Francis.
Il film è un balletto, dunque, sulla coppia e sull'amore, una soap sperimentale e insieme un musical biblico su Adamo ed Eva. Ma l'intreccio delle coppie e della storia resta solo un'occasione per un azzeramento delle necessità narrative. Quel che interessa Coppola è un saggio sull'immagine filmica e sulle sue potenzialità teoriche.
One from the Heart è un inno al *pastiche*, al *patchwork*, all'assemblaggio, al collage, al puzzle di frammenti di culture e di eredità iconiche, il cui collant è l'immagine elettronica. Plastica, colore irrealista, accentuazione iperrealista della fisicità, luci al neon, décor *camp*, costituiscono lo spazio architettonico di un universo postmoderno.
Anche in questo caso l'operazione è perfettamente conscia. Per bocca del suo consigliere intellettuale Tom Luddy, Coppola accredita l'ipotesi di un film "postmoderno", all'insegna del *neo-* e del neon. E così facendo si inserisce in un dibattito — appunto sul *postmodernism* — che impegna i maggiori teorici americani. L'autore offre la chiave di lettura della propria opera, compresa nel biglietto d'acquisto. Ma sta forse in questo eccesso di dichiarazione progettuale certa freddezza del risultato globale. *One from the Heart*, insomma, è una grande ma frigida performance visuale, un grande esperimento *in vitro*, con qualcosa di asettico e di sterile dentro. From the heart, dal cuore, viene un certo gelo. È la mente che è febbricitante.
Per molti versi, *One from the Heart* riporta direttamente a *Cotton Club*. C'è un filo rosso, infatti, che collega i due film, dal punto di vista dell'operazione, delle forme e del modo di produzione. Sia a livello di *show business* sia di "piano" culturale (e forse anche di fortuna critica), i due "casi" hanno storie simili: ambedue hanno alle spalle una vicenda finanziaria tormentata, ambedue propongono un progetto ambizioso di "restaurazione rivoluzionaria" dell'immagine filmica, ambedue tentano di conciliare il grande *entertainment* hollywoodiano con un disegno "artistico" di alta qualità; ambedue in qualche modo falliscono l'ambizioso obiettivo — o lo colgono solo in parte — lasciando l'amaro in bocca di un'opera incompiuta.
Anche per *Cotton Club* si può dire che la trama più complessa sia quella dello stesso iter produttivo del film [12]. La vicenda del film,

[12] Il processo di produzione del film risulta dal press book (Gaumont) e da «Time», 17 dicembre 1984.

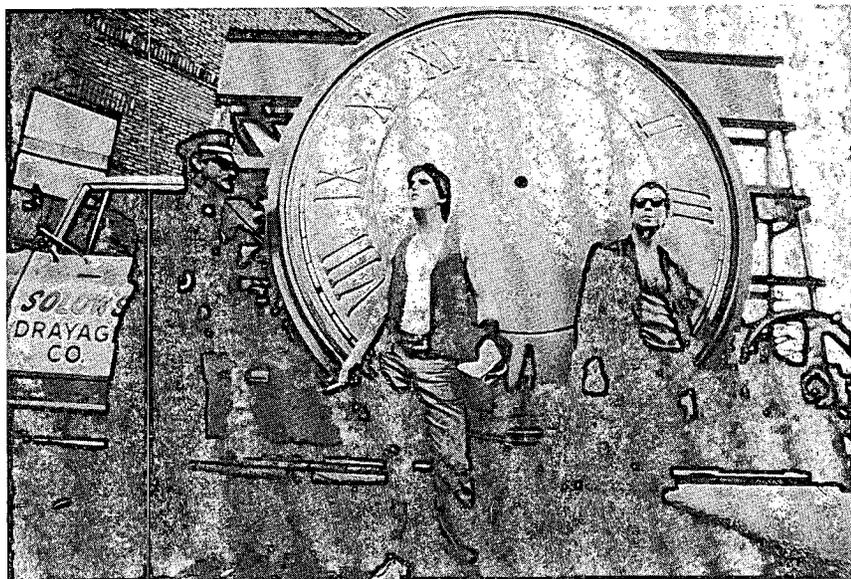
infatti, inizia nel 1979, quando Bob Evans comincia a metter su una produzione da 20 milioni di dollari sul proibizionismo visto attraverso il leggendario jazz club di Harlem. I protagonisti dovrebbero essere Al Pacino e Richard Pryor, la sceneggiatura è di Mario Puzo; ed Evans tenta di avere il controllo economico dell'intera operazione, regia compresa. Ecco perché passano anni dal progetto iniziale e si arriva al 1983, già con dei debiti ma senza ancora una sceneggiatura che funzioni né un regista che la metta in scena.
E qui entra (in scena) Coppola, che ha già collaborato con Puzo ed Evans ai tempi del *Padrino*, prima in veste di sceneggiatore, poi in veste di regista, con la promessa del controllo creativo sul prodotto. Coppola eredita Richard Gere e Gregory Hines come protagonisti, e riscrive la sceneggiatura con William Kennedy, mentre si costruisce il set ai vecchi Astoria Studios a Queens, New York, e mentre i costi del film si aggirano già sui 13 milioni di dollari, senza che siano iniziate le riprese. Le quali riprese, poi, durano un anno per vari problemi contrattuali che causano un balletto di fughe e di capricci (Gere che lascia il set, Coppola che lascia l'America, ecc., Evans che lascia perdere tutto e cede i diritti del film alla Orion, la distribuzione, per 15 milioni di dollari). Il controllo di *Cotton Club* — il film — è dunque pari a quello di "Cotton Club" — il locale —, tali sono le trame doppie e triple che si intersecano nel suo *backstage*.

Ma i miliardi non si vedono

Quando finalmente il film è finito, costa sui 47 milioni di dollari. Uno sforzo finanziario enorme, come *One from the Heart*. Ma, a differenza di *One from the Heart*, i miliardi non "si vedono". La bellezza e lo sfarzo delle immagini e del set non giustificano la spesa da capogiro. L'osservazione non vuole essere assolutamente moralistica. Serve solo per notare come il modo di produzione del film faccia pensare a un Coppola non integro e non libero, incapace di usufruire del controllo totale del film e quindi di esprimere ai livelli più alti la sua dimensione progettuale. Resta immutata l'"arte" di Coppola, perfetto compositore e orchestratore di immagini. Ma è un'arte come "congelata", vuoi dai suoi retroscena produttivi, vuoi, come vedremo, dal suo piano cerebrale. Ha ragione Richard Corliss che, sul «Time», non si spiega, date le premesse, il risultato "freddo" di *Cotton Club*: «Why, then, is *The Cotton Club* such a frigid, juiceless mess?» [13].
Le premesse e le promesse sono quelle che lo stesso «Time», forse involontariamente (l'intento è probabilmente ironico) azzecca quan-

---

[13] Richard Corliss, *Once Upon a Time in Harlem*, in «Time», cit., p. 56.

do conia, per definire *Cotton Club*, due metatitoli significativi: *Public Enemy Goes to 42nd Street* e *The Godfather Gets One from the Heart*. Il primo titolo definisce la convergenza — su cui il film è strutturato — tra due generi classici del cinema hollywoodiano e in particolare del periodo aureo dello *studio system*: il *musical* e il *gangster film*. Nelle mani di Coppola, insomma, lo sciatto soggetto di Puzo è diventato un progetto di film-saggio sul cinema e sulla sua teoria contemporanea. Sarà forse, come ha scritto qualche critico, un film «finalmente senza citazioni», ma è certamente un omaggio consapevole, cinefilo ma ragionato, allo spettacolo di Hollywood e di Broadway, all'immaginario cinematografico, alla "visione" filmica e alle teorizzazioni possibili su quel complesso "apparato" modo di produzione-schermo-pubblico che è il cinema.
La seconda definizione del «Time» centra un altro livello, consapevole o meno, dell'operazione di *Cotton Club*: all'interno di una più ampia combinazione dei generi e delle trame narrative, il film propone un rimescolamento e un ripensamento sullo stesso cinema di Coppola. *Cotton Club* è davvero *The Godfather* più *One from the Heart*, o meglio il primo riletto attraverso il secondo e viceversa. Gli stereotipi del *crime film* e della *detective story* (già in *The Godfather* part 1 e part 2 rielaborati a livello di saga familiare e di apologo universale) vengono scossi e attivati dalle dinamiche del *musical* (già in *One from the Heart* svuotato dalle infrastrutture narrative e reso pura forma). L'avanguardia visiva e il dinamismo di tipo futurista o vorticista di *One from the Heart* si impasta, dunque, con l'affresco popolare di *The Godfather*, creando un puzzle intrigante, un rompicapo geniale.
Il risultato di questa doppia convergenza di generi del cinema classico e di livelli del cinema coppoliano è un'implosione/esplosione dei topoi narrativi e una trasgressione della sintassi filmica, che fa al contempo di *Cotton Club* un film della restaurazione cinematografica e un pamphlet della rivoluzione mediologica. Gli stereotipi del gangster film tradizionale, per esempio, vengono continuamente messi in crisi e in discussione: l'esempio più lampante è il piccolo segmento comico in cui i due boss del "Cotton Club", Owney Madden e Frenchy Demange, dopo il rapimento di Frenchy, si trasformano in due clowns; è il divertentissimo gag "dell'orologio", assolutamente *non* funzionale alla narrazione se non per ammiccare *contro* la narrazione tradizionale. Per un attimo, lo spettatore resta spiazzato da questo cuneo comico in una situazione di dramma a suspense (la sequenza precede infatti di poco la classica "esecuzione" di Vince Dwyer).
Il film è disseminato di "indizi" del genere: soluzioni di montaggio, interruzioni gratuite del ritmo narrativo, espansione e accorciamenti bruschi del plot che in qualche modo distraggono (vorrei dire

Rumble Fish
(Rusty il selvaggio)

"estraniano") lo spettatore e gli impediscono di immergersi pienamente nel gorgo delle immagini e dei suoni.
Dunque il montaggio parallelo, apparentemente pedissequo, tra le sequenze gangsteristiche e i numeri musicali, è in realtà minato dall'interno. E la sintesi — di tipo televisivo — di informazione e spettacolo, l'alternanza — da *variety show* — di segmenti di puro intrattenimento e di segmenti narrativi, sono contemporaneamente avallate e rifiutate. Richard Gere e Diane Lane incarnano una delle linee del film, quella forse più tradizionalmente cinematografica; i fratelli Gregory e Maurice Hines mettono in gioco, invece, l'altra linea, quella appartenente anch'essa alla tradizione (il musical), ma rivissuta con le esperienze dei film-concerto degli anni Sessanta e Settanta (è come se Coppola fosse andato a riprendere a Broadway *Sophisticated Ladies*, appunto coi fratelli Hines, alla maniera di *The Band* di Scorsese).
Ripensate in questo modo, le due linee di convergenza del film si possono chiamare anche in altro modo: New York, Hollywood. New York vuol dire Broadway, la East Coast, un tipo di spettacolo più raffinato e di cultura più "europea". New York vuol dire, anche, l'avanguardia; gli "indizi", in questo caso, sono la presenza di due volti/corpi tipici dell'avanguardia teatrale e cinematografica: Julian Beck, santone del Living Theatre (nella parte di Sol) e Joe Dallessandro, personaggio caro a Warhol e Morissey (nella parte di Lucky Luciano). Hollywood vuol dire lo "studio system", la catena di montaggio produttiva, uno spettacolo destinato al mercato e al consumo; vuol dire, anche, un certo "eros" della visione privata, un cer-

to affetto del *moviegoer* verso i personaggi cari. Un impercettibile indizio, in questo senso, è la presenza intravista di Woody Strode, eroe di tanti film "di genere". È su queste presenze sintomatiche che bisogna riflettere, più che sulle confesse apparizioni di Gloria Swanson, di Charlie Chaplin e di James Cagney. New York e Hollywood significano infine il viaggio coast to coast, quello mitico e quello produttivo (è la storia dei rapporti tra teatro e cinema, è la storia della televisione americana). È in questo senso che va letta la "carriera" di Dixie dal "Cotton Club" a Hollywood.
Da questa molteplice intersecazione di livelli prende corpo anche l'intreccio più interessante e più ambizioso: quello tra realtà (fittizia) e fantasia (messa in scena). In Coppola, come abbiamo già visto nel caso di *One from the Heart*, realtà e fiction, oggettività rappresentata e spettacolarizzazione di quella realtà presunta tendono a confondersi, in un ampio progetto di ridiscussione del significato di "realismo" nel nuovo universo multimediale. Due sono le chiavi del discorso: una è l'uso reiterato delle *montage sequences* [14], l'altra è il granfinale del film. Le "sequenze di montaggio" sono un espediente narrativo classico per giustificare logicamente un passaggio temporale o geografico, un cambiamento di stato d'animo, e sono tradizionalmente basate su una serie di frammenti di realtà (fittizia) intersecati tra loro attraverso la tecnica della dissolvenza incrociata.
L'insistenza di Coppola su queste mini-storie che condensano la storia sociale nello spazio di pochi secondi, da un lato esplicita l'omaggio ai gangster film della Warner Bros, a quel misto cioè tra mito del fuorilegge e denuncia sociale incarnato dai Cagney (ospite, appunto, al "Cotton Club"), dai Muni, dai Robinson; dall'altro è una traccia di un mini-saggio sul rapporto tra storia e cinema, tra realtà documentaria e immaginario popolare. Le *montage sequences* del film fanno pensare a una rivisitazione del topos narrativo con i mezzi più sofisticati dell'elettronica (le dissolvenze incrociate elaborate al computer, del resto, Coppola le aveva già ampiamente sperimentate in *Apocalypse Now*), in modo tale da preparare e anticipare il finale rivelatore.
Il finale di *Cotton Club* è infatti la chiave rivelatrice, la lucida postfazione a tutto il discorso perseguito lungo il film. Nella lunga sequenza conclusiva, infatti, si incrociano e vengono al pettine tutti i nodi narrativi, tutte le linee intersecatesi nel processo del film. Mentre le varie storie d'amore (la doppia love story Richard Gere/Diane Lane e Gregory Hines/Lonette McKee) vanno verso l'happy ending e i vari personaggi "partono" (la partenza anche come meta-

---

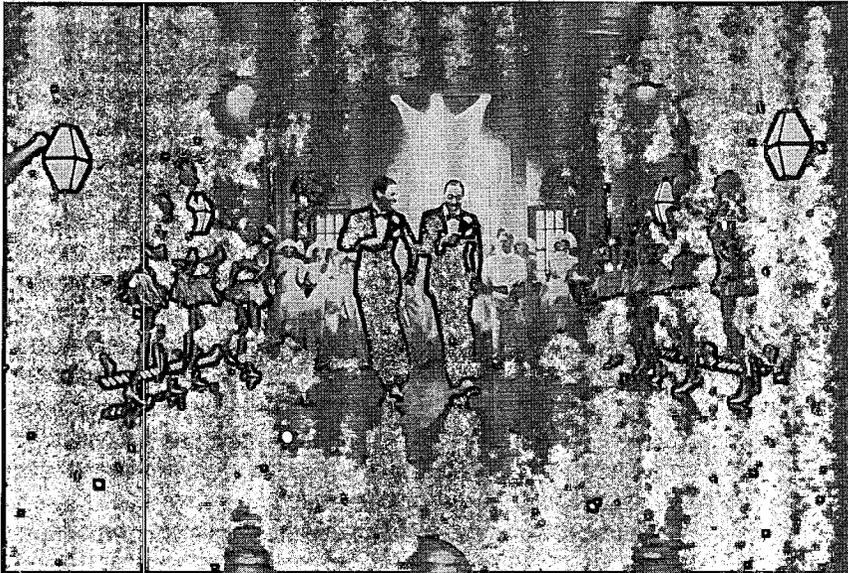
[14] Per un approccio teorico alle montage sequences vedi il saggio di Dudley Andrew su *Meet John Doe* di Capra, in «Enclitic», atti dell'International Conference on the textual analysis of film, 15-17 maggio 1981, p. 111, e in particolare 114.

fora di una trasformazione di status), al "Cotton Club" la coreografia prevede un balletto "ferroviario", ambientato in una stazione. Al locale piroettano dunque dei ballerini/ferrovieri e capistazione, alla "vera" stazione si incrociano i saluti dei gangster a Owney (che parte per Sing Sing, a cambiare vita) e di Diana e Dixie al vecchio mondo del jazz.
Ma piano piano la convenzione cinematografica si smaglia e si espande. Il balletto del "Cotton Club" comincia a diventare sempre più "realistico", mentre la stazione (vera, ma fittizia) si astrae sempre più nel suo essere set, scenografia, quinta. Piccoli *beggars*, figurine laterali, cominciano a scandire il tempo musicale delle partenze alla stazione, e contemporaneamente il club ingloba la realtà narrata. I due piani (stazione e jazz club) si confondono. I musicisti dilettanti della stazione sono ormai musicisti e ballerini del club, lo stage non è più quello del Cotton ma quello della stazione. Il *track* è diventato *stage*, e viceversa. E quando Dixie e Vera si allontanano, baciandosi, sul vagone, il controcampo è un carrello che, al "Cotton", si allontana dai ballerini e si avvicina alla macchina da presa, come se fosse la soggettiva dei due protagonisti in treno.
La simbiosi degli universi probabili, l'incrocio delle dimensioni parallele è avvenuto. E nel momento in cui i due mondi si saldano, precipitano anche — e si rivelano — le scatole cinesi di cui il film era costituito: la realtà storica, quella fittizia rappresentata come realtà, la realtà messa in scena sullo stage del "Cotton", a sua volta riprodotta dalla macchina-cinema, l'immaginario cinematografico riletto dalla storia, tra realtà e fantasia, del film, e così via.
Cotton Club è dunque un'operazione geniale, un piano che viene da lontano e che si è maturato attraverso esperienze storiche diverse, un film "bello" da vedere. Cos'è che non va, allora? Quel che non va è forse questo congelamento, questo rigor mortis di un progetto intellettualistico e cerebrale. *Cotton Club* è come raffreddato o meglio "freddato", trattandosi di un, seppur atipico, *gangster film*, da una pallottola di mitra, da un'intelligenza da computer. Gelato, forse, dal "mezzo freddo" televisivo.
Ma proprio per questa (voluta) frigidità, Coppola sconsiglia giudizi a caldo. Pretende di non essere giudicato né dopo una prima visione del film né solo per quel film. Regista "mercuriale", come qualcuno lo ha definito, Coppola ha alternato per tutta la sua carriera "prodotti" commerciali a "opere" personali, teorizzando, anzi, questa altalena di risoluzioni con il fatto che i "prodotti/merce servivano a rendere possibili le "opere"/arte. In tutta la filmografia del primo ciclo coppoliano c'è questa "oscillazione mercuriale": *Dementia 13/You are a Big Boy Now; Finian's Rainbow/The Rain People; The Godfather/The Conversation; The Godfather Part 2/Apocalypse Now.*
Questo non vuol dire che i "prodotti" siano più brutti delle "opere";

semplicemente denunciano un contro-progetto che sta nel mercato, nel pubblico, nel box office, nei rapporti con la produzione e la distribuzione.
Il "detective" che ha schedato il "sospetto" Coppola nei suoi archivi polizieschi, dunque, sa che deve attendersi, dopo un (mis) fatto dal movente commerciale, un fatto geniale, personale, un delitto assolutamente d'autore. La "prova", in questo caso, è la coppia di film gemelli che stanno tra *One from the Heart* e *Cotton Club*: *The Outsiders* e *Rumble Fish*.
I due film di mezzo del nuovo ciclo di Coppola vanno esaminati insieme; vanno considerati come un unico mega-testo da analizzare nei suoi effetti reciproci, un'unica, complessa stazione del Progetto coppoliano [15]. I due film sono infatti basati su due testi molto simili, entrambi di Susan E. Hinton, due best-sellers sui giovani ribelli, uno scritto alla fine degli anni Sessanta, l'altro alla metà dei Settanta [16]. Entrambi i romanzi sono ambientati a Tulsa, in pieno Midwest, e parlano dello stesso miniuniverso giovanile, quello delle bande, delle moto, dei nuovi centauri e dei loro piccoli eroismi. *The Outsiders* è la storia di due fratelli, Ponyboy e Dally e della loro impossibilità di vivere. Fanno parte dei Greasers, la banda dei "poveri" (contrapposta a quella dei Soc, o Socials, che raggruppa i ragazzi bene della città), che comprende tra gli altri il giovane coetaneo di Ponyboy, Johnny. Dopo varie storie di risse e di coltelli, di colpe e di espiazioni, Johnny e Dally moriranno; quest'ultimo, in particolare, pagando con una specie di suicidio (rapina un negozio e si fa uccidere dalla polizia) la propria impossibilità di essere normale.
La storia di *Rumble Fish* è molto simile. Anche qui c'è un rapporto tra fratelli, Rusty James, il minore, cresciuto col mito di Motorcycle Boy, il maggiore, in un contesto dove le bande giovanili esistono, ma ormai soprattutto nella nostalgia di chi ha vissuto quell'epoca d'oro; ora le bande hanno lasciato il posto a una violenza più irrazionale e quotidiana. Anche qui, dopo amori e risse, dopo duelli per la conquista della femmina o della supremazia territoriale, il fratello maggiore sconta per tutti il male di vivere suo e della sua generazione; si suicida, praticamente, facendosi ammazzare dall'odiato

---

[15] Segnalo, a questo proposito, l'acuta recensione ai due film di Alberto Crespi in «Cineforum», n. 6/7, giugno/luglio 1984. Secondo Crespi, Coppola potrebbe aver subito l'influenza della concezione artistica del *Napoleon* di Gance, in cui compaiono le immagini su schermo triplo (in cui l'immagine centrale è la prosa, mentre quelle laterali sono lo sviluppo poetico di tale prosa). In tutti i casi, Crespi propone un'analisi comparata dei due film come sviluppo diverso di un tema identico. Concordiamo perfettamente con lui.

[16] I due romanzi della Hinton sono apparsi in traduzione italiana dopo l'uscita dei film. *I ragazzi della 56ma strada*, Longanesi, Milano, 1983; *Rusty il selvaggio*, Longanesi, Milano, 1984.

Cotton Club

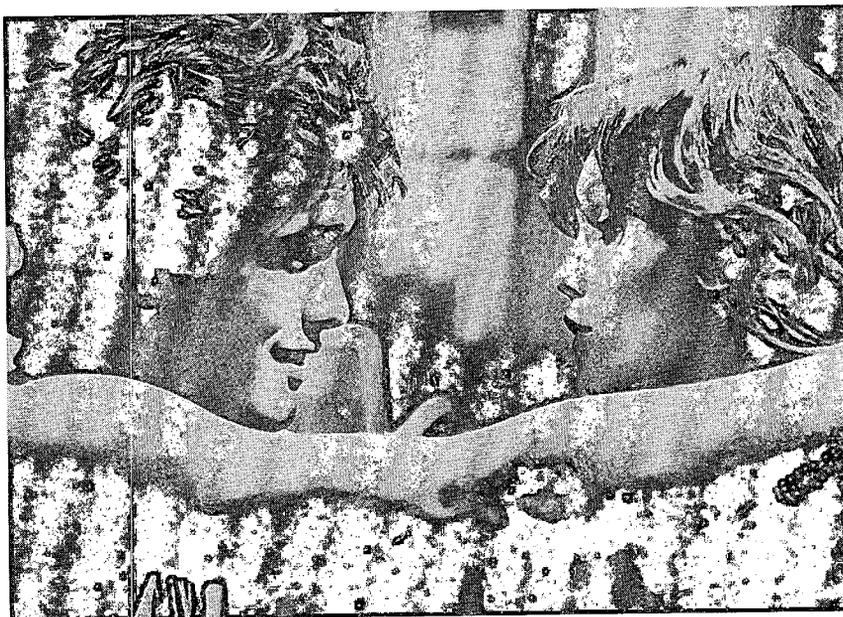
poliziotto mentre tenta di realizzare la sua infantile utopia: liberare nel fiume i "pesci combattenti" del titolo. Che è poi la metafora del romanzo, il "messaggio" naïf della Hinton. Liberare chi, come i rumble fishes, in cattività è diventato violento; dare pace, serenità, spazio alla generazione dei ribelli.
Dunque le due trame sono simili e rispondono alla logica del marketing e della serialità. Ebbene, Coppola traduce pressoché fedelmente sullo schermo i romanzi della Hinton, che partecipa attivamente alla sceneggiatura. Ma il risultato finale delle due diverse messe in scena è stupefacente: *The Outsiders* e *Rumble Fish* sono due testi (filmici) assolutamente antitetici. Tanto opposti ed estremi, tanto violentemente divergenti, da essere complementari. *The Outsiders* è il colore, *Rumble Fish* il bianco e nero. Il primo è il "realismo", il secondo l'antirealismo; il primo è la prosa, il secondo la poesia. I due film sono a contatto ma specularmente inversi. Uno è il negativo, l'altro il positivo, l'uno è il reversal dell'altro.
Se *The Outsiders* è la rappresentazione "normale", secondo le convenzioni cinematografiche, della realtà (in quanto già mediata dalla fiction), *Rumble Fish* è la deformazione di quella realtà fittizia in un universo parallelo drammaticamente distorto. Passare dal mondo di *The Outsiders* a quello gemello ma altro di *Rumble Fish* è come piombare nella "zona negativa" dei Fantastic Four: un universo agli antipodi, dove i personaggi e le situazioni sono simili, ma i dettagli e i sintomi sono diversi, dove il buono è diventato cattivo, il bello brutto. Eppure il modo di produzione del film è stato identico: girati a Tulsa, Oklahoma, *in location*, praticamente con lo stesso cast

base e la stessa attrezzatura tecnica (Coppola ha ormai perfezionato, dopo *One from the Heart*, il proprio rapporto con la tecnologia elettronica; il video gli serve soprattutto per le prove con gli attori, o con le controfigure dei protagonisti, per un premontaggio computerizzato che gli permette di avere un'idea definitiva del prodotto finale, per l'edizione e gli effetti speciali). Ci sarebbero tutte le premesse per due prodotti da *assembly line*, serializzati e costruiti utilizzando gli scarti di set e di montaggio, come nelle *tv series*. E invece i due film, pur combaciando in alcuni punti (l'anello di congiunzione è soprattutto il ruolo di star di Matt Dillon su cui si basano entrambe le operazioni) si pongono e impongono l'attenzione in modo diverso.
Indicativo è in questo senso il rapporto che essi stabiliscono con il mercato: *The Outsiders* viene distribuito in tutta l'America, esce a pioggia in tutte le sale di provincia, è costruito appositamente come una merce da vendere (e che possa rinsanguare le finanze di Coppola dopo il disastro economico di *One from the Heart*); *Rumble Fish* apre ufficialmente al New York Film Festival dell'83 (dove viene fischiato da un pubblico che considera Coppola antipatico e reazionario), esce solo nelle capozona più importanti e nelle città più cinefile — New York, Los Angeles, San Francisco —, è pensato come un'opera autonoma dal box office, il cui fallimento commerciale è preventivato. Torna la forbice premeditata film "commerciali"/film "personali" che Coppola, come abbiamo visto, ha teorizzato.
È come se l'irrequieto Francis, metà americano, metà europeo, metà manager, metà autore, dicesse: eccovi due prodotti. Uno è come lo vuole il mercato, l'altro è come lo voglio io e come potrei fare il cinema se fossi libero dal mercato. Questo non vuol dire che *The Outsiders* è "brutto" e *Rumble Fish* "bello". Semplicemente, fanno parte di uno stesso unico mega (e meta) testo, e il primo, che a una prima lettura appare decisamente mediocre, viene in qualche modo rivalutato dal secondo.
The Outsiders è un film "convenzionale", nel senso che sfrutta appieno le convenzioni cinematografiche, punta a una sorta di artigianato industriale, rispetta le regole del prodotto medio in una sintassi che recupera gli stereotipi degli anni Cinquanta attraverso uno stile "televisivo". *The Outsiders* è una specie di *Rebel Without A Cause* rifatto con *Happy Days*; il "mito" rifatto col "look". Un misto di *The Giant, The Wild One* e *Hells Angels* di Corman, rivisti dalla generazione di *Easy Rider* (così che Dillon diventa una sintesi mitica di Dean, Brando, Peter Fonda). È un omaggio al cinema "già visto", alla tradizione schermica di Ray e di Fuller, di un (seppur inquieto) *studio system*, della serie B da cui lo stesso Coppola proviene. È significativa certa insistita naïveté delle situazioni e dei meccanismi narrativi: l'incendio della chiesa, la morte di Johnny, il datato finale in

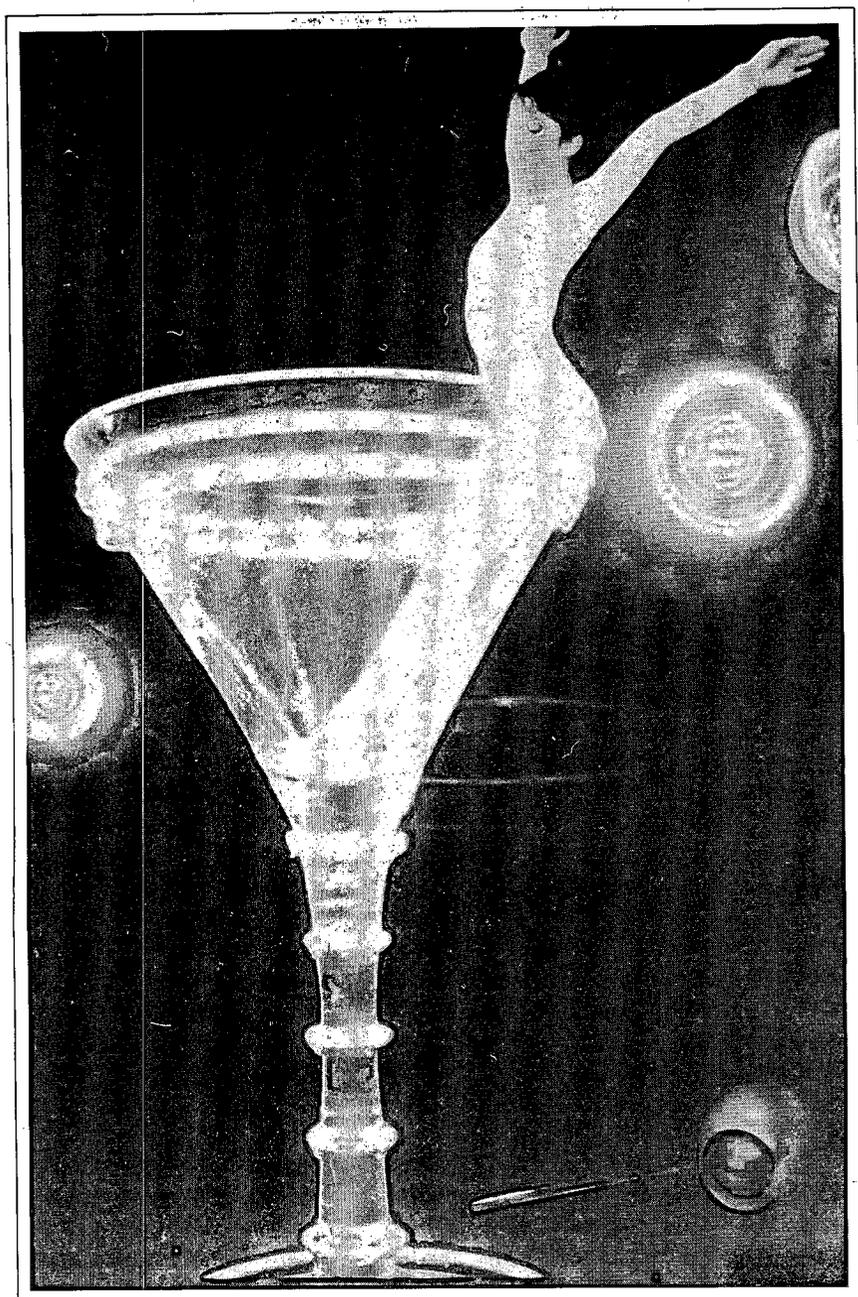
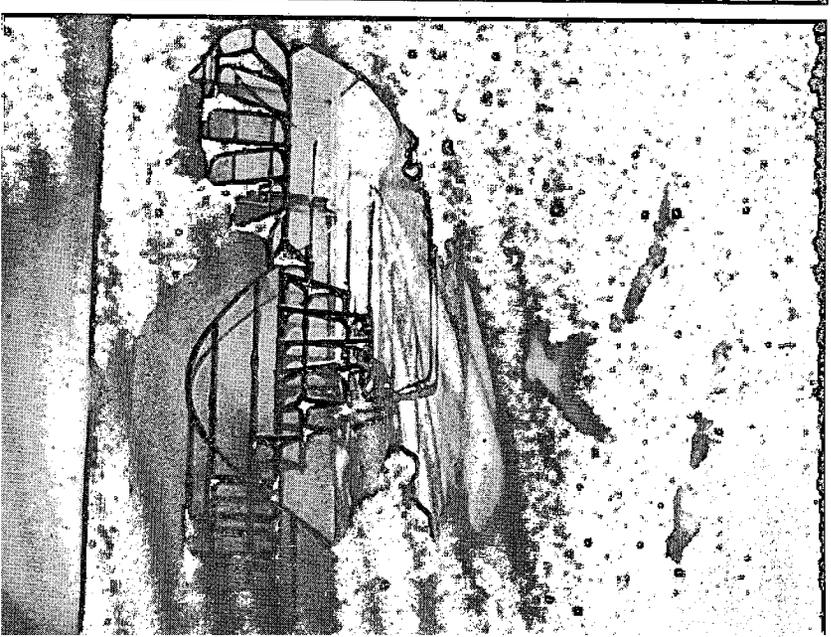
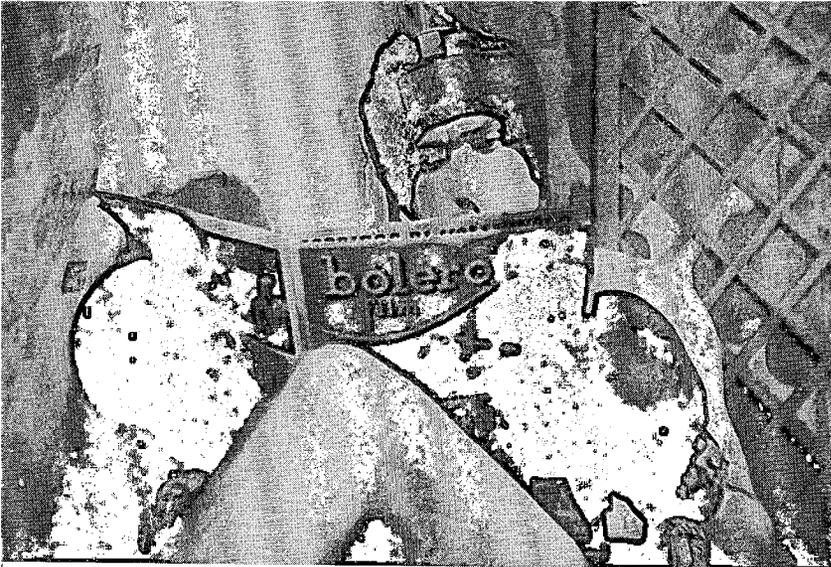
cui i volti dei due fratelli (Dally e Poniboy) si sovrappongono in una patetica dissolvenza-sovrimpressione da anni Cinquanta. Così come sono significativi certi cliché tematici del cinema hollywoodiano classico, come la solidarietà virile e l'amicizia. La macchina da presa scompare, annullata dalla medietà dell'immagine e della grammatica, da certe ovvietà dell'inquadratura e del montaggio. Ma ci sono piccole, significative trasgressioni, veri e propri "indizi" della poetica del film successivo: una macchia di sangue nella fontana, una inquadratura di piedi dei Greasers, con sullo sfondo la macchina dei Socials, un paio di inquadrature sghembe di Johnny e Dally all'ospedale. Piccole tracce che tornano in mente dopo aver visto *Rumble Fish*. Tracce disseminate volutamente da Coppola, oppure piccoli lapsus, tracce d'autore suo malgrado.

Rumble Fish

Veniamo ora a *Rumble Fish*, che fa paradossalmente pensare allo stesso film (*The Outsiders*) ma ridigerito e corroso, risognato dall'autore, riscritto in stato d'allucinazione. Se *The Outsiders* era in sgargianti colori anni Cinquanta e in schermo panoramico, *Rumble Fish* è nel formato classico quadrato e in severo bianco e nero. Il bianco e nero lascia però spazio per un attimo alla felicissima intuizione poetica dei pesci colorati. In tre inquadrature, infatti, quando compaiono i *rumble fishes*, emerge il colore (in un caso sovrapposto, con un formidabile effetto scenico, al bianco e nero dei volti dei ragazzi). È come se il colore irrompesse nell'immaginario, un rigurgito, una improvvisa piega nella dimensione temporale che divide i due mondi.
Se *The Outsiders* rendeva omaggio agli anni Cinquanta, *Rumble Fish* ritorna indietro a *Citizen Kane* e, attraverso Welles, alle origini del cinema: ai sovietici, all'espressionismo tedesco, al surrealismo. La macchina da presa, stavolta, viene ossessivamente rivelata e "scoperta", le inquadrature sono spesso sghembe, deformate, le prospettive distorte, l'obiettivo è assetato di ombre, di controluce, di effetti teatrali. La realtà è continuamente destrutturata e ricomposta, non un singolo fotogramma/frammento di realtà è "normale" o "medio". C'è sempre un'ansia di sperimentazione, sull'immagine, sul suono, sulla costruzione del set, sulla recitazione, sul montaggio.
Come in *One from the Heart* (come, più tardi, in *Cotton Club*), il plot viene usato solo come pretesto, come archetipo, contenitore delle storie e delle sperimentazioni possibili, ma assume ben altro spessore. In questo caso l'elemento protostorico è il rapporto mitico, di amicizia, competizione e sacrificio che si stabilisce tra i due fratelli. Motorcycle Boy incarna i miti del dominio, della veggenza, e insie-

me della liberazione impossibile. In *The Outsiders* la complicità maschile, la solidarietà del gruppo, erano banalizzate a livello di "valori" etici (l'amicizia, la lealtà, la forza, ecc.). Ora il rapporto tra Rusty James e Motorcycle Boy (ma anche quello con i personaggi circostanti) assume uno spessore più profondo, si radica nella fiaba e nel mito. Ritorna, in maniera diversa, il rapporto di scontro-incontro, di adorazione-competizione, alla fine di annullamento e sacrificio, di continuità che avevamo visto nel rapporto tra Kurtz e Willard in *Apocalypse Now*. Rusty James fugge con la moto dall'apocalisse (il "teatro" della morte di Motorcycle Boy, dove si ritrovano tutti i protagonisti) verso la California, verso un regno impossibile (quello di Motorcycle Boy e dell'utopia). Rusty, come Willard, continuerà in qualche modo la lezione di Motorcycle Boy. Kurtz reigns.
The Outsiders e *Rumble Fish* sono due *remakes*. Ma il primo è un *remake* tutto esterno, epidermico, confezionato; l'altro è un *remake* dello spirito. Uno freddo (una costante, ormai, di Coppola, o di una parte di sé), l'altro caldo. *Rumble Fish* ripropone tutta l'elaborazione culturale fatta nel "primo ciclo" (il lungo viaggio nel cuore degli archetipi da *The Rain People* a *The Godfather* sino ad *Apocalypse Now*: quel percorso esplicitato nell'"antro" di Kurtz) con i modi formali e le tecnologie sperimentate nel "secondo ciclo". Così che *Rumble Fish* non reinventa la realtà in provetta, ma nell'anima. Non sperimenta su una *zero story*, ma su una storia forte, seppur semplice, densa anzi di tutti i significati dell'uomo. Il "selvaggio" motociclista diventa, con uno scarto di culture, un antieroe brechtiano che fa mutare, con la sua sola presenza, i rapporti tra gli esseri e lo stato delle cose. *Rumble Fish* "vomita" la nostalgia di *The Outsiders* e insegue l'utopia, la poesia, l'arte.
Rispetto al film gemello, *Rumble Fish* cambia radicalmente soggetto enunciatore, punto di vista. Non solo perché è ribaltato il rapporto tra i due fratelli (nel primo film, Dillon, la costante dei due testi, è oggetto del mito — il fratello maggiore, la vittima predestinata — nel secondo è soggetto del mito, motore del meccanismo mitopoietico) ma perché è ribaltato il punto di vista. In *The Outsiders* il punto di vista è il pubblico, è il mercato. In *Rumble Fish* il punto di vista è l'Autore e si "esprime" attraverso tre sub-punti di vista formali.
Il film è "visto" infatti da tre angolazioni che ne informano l'estetica e gli danno la sua dimensione tridimensionale: quella di Motorcycle Boy, quella di Rusty, quella di Steve. Steve appunta continuamente il resoconto dei fatti in un diario personale: l'intero film potrebbe essere la sua prospettiva, la cronaca, il documento rielaborato dall'autore. Motorcycle Boy è daltonico: la sua prospettiva è il bianco e nero che dà una delle chiavi estetiche al film. Motorcycle Boy è anche un "alieno", una meteora che viene da un altro pianeta e si spegne nel suo ritorno a Tulsa: da qui, anche, la prospettiva della

Matt Dillon e Diana Lane in *Rumble Fish*

realtà deformata, come vista dall'esterno, fuori dal tempo e dallo spazio, in una dimensione in cui tempo e spazio si sono contratti.
Rusty James è ferito due volte, anzi tre: dalla coltellata allo stomaco del capobanda avversario (una ferita che, metaforicamente, continua a sanguinare per tutto il film), dalla randellata in testa del delinquente e dal colpo al cuore del tradimento di Patty e Smokey. La sua prospettiva è dunque quella delirante e febbricitante della malattia, dello stato di allucinazione. Come nella sequenza iniziale di *Apocalypse* (che poi informa tutto il film), in cui Willard percepisce il mondo sotto l'effetto della droga, qui la realtà oggettiva è distorta in maniera lancinante dallo stato "anormale" di Rusty.
Si spiega così l'universo sghembo del film, l'ossessivo uso di inquadrature dal basso e in basso, ad "altezza di cane", l'insistenza sui dettagli, in primo luogo i piedi che camminano (particolare anticipato, come ho detto, da *The Outsiders*). Si spiega anche così la contrazione del tempo reale. Le nuvole che passano veloci scandiscono sempre un tempo altro rispetto alla vicenda. Ma dove più agisce il "punto di vista" di Rusty non è tanto nell'ottica diversa, ma nella diversa sonorità del film.
Come in un *altered state*, infatti, il suono e il rumore emergono a protagonisti centrali di *Rumble Fish*. Il suono è a volte ovattato, a volte fastidioso, stridente. La musica è spesso sopratono oppure scompare nel sottofondo, ed emergono dettagli sonori improbabili e apparentemente insignificanti, che contribuiscono a creare l'atmosfera di disagio e di incombente disastro del film. Rumori di pas-

si, di vento, voci inidentificabili, frammenti di battute senza senso, tengono il tempo di questo "day after" della condizione umana. Tre sequenze sono illuminanti in questo senso: la passeggiata di Rusty con Motorcycle Boy e Steve lungo la strada principale (che ricorda poi il set di *One from the Heart*); l'altra camminata dei due fratelli prima del furto della moto; la sequenza del biliardo.
Ma il "punto di vista" di Rusty si impone anche in modo diverso, e si identifica con quello dell'autore. Avviene nella già citata sequenza in cui Rusty si "scorpora" e si guarda dall'esterno, come se fosse morto. Questo "guardarsi" da fuori, questo "assumere un altro punto di vista", è in fondo l'angolo visuale di Coppola stesso, che si sdoppia: offre il suo testo e, guardandosi dal di fuori, ne propone anche la poetica e l'esegesi. Per poi reincarnarsi *nel* testo, nel corpo del film e dei suoi rischi teorici.
Da questi molteplici ma unici punti di vista (Coppola è, come Dio, uno e trino), oltre che dalle numerose eredità culturali che vi sono alle spalle, viene il magnifico impasto del film. Un *pastiche* di livelli di percezione della realtà e di forme espressive, un riciclaggio maturo di lasciti artistici, una sintesi di due possibili ipotesi del "postmoderno": quella futurista, supertecnologica, tutta neon e polyester, e quella neomedievale, regressiva, da dopobomba. A Tulsa, nell'Oklahoma, universo futuribile e Medioevo prossimo venturo si congiungono come nella Los Angeles di *Bladerunner*. A suo modo, anche *Rumble Fish* è un film di fantascienza, popolato di replicanti tristi.
Rumble Fish, dunque, è il massimo punto di arrivo del nuovo ciclo di Coppola (e di tutto il cinema americano contemporaneo). L'unica "opera" compiuta in cui si coniugano i piani multipli del mega-Piano di Coppola.
E qui il giudizio è assolutamente soggettivo, "intuitivo". Qui il critico deve tornare naïf come gli antichi cacciatori. Perché *Cotton Club*, pure perfetto tecnicamente, persino nei suoi voluti lapsus, persino nelle sue bruttezze e aritmie, pure brillante e intrigante per il piano che sottende, e persino per il suo "gelo", non è un "capolavoro"? Forse perché non è una chiave di volta, perché non è sino in fondo prodotto e agente di una "mutazione", come invece è *Rumble Fish*. I mutanti, i replicanti di *Rumble Fish* testimoniano anche di una trasformazione, chimica e culturale, del cinema. Ma non c'è nessuna "prova" scientifica che possa spiegare questo piccolo miracolo. Bisogna fidarsi degli indizi disseminati, guardare le interiora delle vittime, guardare il cielo (dove passano, impetuose, le nuvole di *Rumble Fish*). Bisogna munirsi di lente d'ingrandimento, copiare Sherlock Holmes, fidarsi del proprio "occhio".
Come ci insegnano le "teste" incerte di Modigliani, è soprattutto questione di "occhio". Magari l'occhio daltonico di Motorcycle Boy.

Nastassja Kinski in *One from the Heart*

Pugilatori
di Valerio Zurlini

I documentari di Zurlini

Pietro Pintus

I dieci cortometraggi di Valerio Zurlini visti nel settembre 1984, nell'ambito di un "omaggio" al regista patrocinato dal Comune di Venezia a due anni dalla sua scomparsa, non sono soltanto, come spesso accade, l'esercizio e prova d'autore (entro i ferrei limiti di tempo del "documentario") in vista di un racconto elaborato e disteso, ma un vero e proprio microcosmo poetico dei futuri lungometraggi, e persino l'anticipazione di una mise-en-scène *nel gran teatro della vita che ritroveremo puntuale da* Le ragazze di Sanfrediano *a* Il deserto dei Tartari. *Perché, se si mettono da parte* Miniature *(1951) e* Il gioiello degli Estensi *(1952), che testimoniano — con il loro impianto scientifico di documentario d'arte, la perfezione delle immagini (foto di Giulio Gianini) e un commento non solo illustrativo ma di analisi critica — l'altra grande passione di Zurlini accanto a quella per il cinema, i rimanenti otto titoli, dal 1950 al 1953, tracciano l'itinerario di una maturazione narrativa e insieme dispongono in campo scenari, luci, figure, atmosfere e costanti per gli otto film che realizzerà nell'arco di quasi trent'anni.*

Racconto del quartiere *(1950) è certamente il suo primo cortometraggio ma tuttavia, al di là del commento lirico-elegiaco, s'impone la vena descrittiva: la camera coglie con poche inquadrature, tutte significanti, il volgere smorto della controra, il silenzio che cala a Trastevere dal Gianicolo alla Lungara; e quella ragazza che la cinepresa accompagna nel suo labirinto amoroso verso la sponda del Tevere è certo una convenzione — per chiudere, al crepuscolo, la piccola storia di quartiere — ma sembra già il prototipo di quante attraverseranno i suoi film, fasciate di malinconia.*

Con La favola del cappello *(1951, colore) siamo in presenza di un unicum abbastanza stravagante nella scarna filmografia di Zurlini, che era gran compagnone e amante delle risate e degli scherzi nella vita privata, ma severo e monastico nei suoi film: è un gioco estroso e composito, con qualche impennata surreale, nel quale rifacendo la storia del copricapo si tenta anche di rintracciare una sorta di aneddotica del costume; con un improvviso sottofondo grave e poi sardonico quando un muratore per ripararsi dal sole si fa un cappello con un giornale sul quale spicca a caratteri di scatola la parola "atomica".*

Con Pugilatori *(1952, assistente operatore Pasqualino De Santis) è presente la migliore lezione del neorealismo: raccontare gli uomini scrutandone le facce, la fatica quotidiana, la ripetitività del duro lavoro manuale. Compaiono quelle che saranno talune costanti, non soltanto del suo versante documentaristico: i treni, le periferie desolate, le città svuotate, l'estrema spoliazione del paesaggio urbano. Confessò che la sua generazione aveva visto in*

Il mercato delle facce
Dall'alto: Franco Zeffirelli, Vittorio Glori, Claudio Forges Davanzati e Francesco Rosi

N.U. *di Antonioni una sorta di summa per sottrazione, e ne era rimasta folgorata.* Pugilatori *e altri suoi cortometraggi di quegli anni riflettono una comune tendenza allo spopolamento dell'immagine: che sarà poi, nei lungometraggi, il suo modo fermo e casto di immergere l'uomo nel proprio contesto e di affrontare il mistero. Tanto che* Il deserto dei Tartari *potrà anche essere letto come una macrometafora di questa sua visione desertica dell'uomo, inchiodato alla terra come alla sua perenne solitudine.*
E già in Pugilatori *l'inquadratura traduce linguisticamente l'isolamento e l'emarginazione di quanti, garzoni macellai, spazzini, cascherini, scaricatori, muratori, manovali del mattatoio, tutti aspiranti boxeur, ci appaiono come immagini ritagliate tra le quinte di silenzio di San Paolo e Nomentano, di Portonaccio e Montesacro. Quelle di Zurlini documentarista (se si eccettua* Racconto di quartiere*) sono sempre città morte, ingoiate nel sonno o nell'abbandono, selenitiche* ghost town *degli anni Cinquanta. E per i grigi protagonisti dello spaesamento il metronomo del tempo — scandito dai ritmi affettuosi e tristi della Roman New Orleans Jazz Band — oscilla tra i rettangoli polverosi dei biliardi e il quadrato del ring innalzato in grame palestre borgatare. Nello splendido finale un pugile, con le mani bendate, si avvia dallo scantinato su per la scaletta al combattimento: quando scompare, nell'inquadratura ormai vuota (ancora!) arriva l'eco degli applausi.*
I blues della domenica *(1952), idealmente dedicato a coloro per i quali il jazz era stato il tessuto connettivo e nervoso di una generazione, la fame d'America e soprattutto il sottofondo d'oblio a un'epoca tetra di legionari e dopolavoristi, non solo ci dà uno spaccato di vita di quartiere di quegli anni (le domeniche senza la televisione, la*

gente alla finestra, la comunicazione porta a porta) ma mette a segno un'operazione più complessa. Infatti accanto alle impeccabili riprese dei musicisti al lavoro (e non c'è stata in seguito alcuna telecamera che abbia inquadrato con maggiore intelligenza e verità Fineschi e i suoi amici, in mezzo al fumo e agli sguardi attenti, il piede su e giù a battere il ritmo), sull'onda delle vecchie melodie della Louisiana scese nelle vene della periferia romana del dopoguerra Zurlini racconta una sua Italia privata e personale a tempo di blues: ancora treni visti in lontananza dall'alto, un funerale che procede frettoloso, l'abbandono degli innamorati, un'alba "da dopostoria" avrebbe detto Pasolini, e gli immensi alveari di quartiere catafratti nel silenzio. Certo, c'è quella che Oreste Del Buono, proprio in quel tempo, definiva la retorica sentimentale propria del cinema (l'aprire e il chiudere in un certo modo, il chaplinesco allontanarsi in fondu *su una strada che si perde all'orizzonte), ma c'è anche la non dissimulata effusione emotiva propria di Zurlini, che si commuoveva quando Kim Arcalli mimava "uno che mangia i fagioli da povero" o quando ascoltava Ornella Vanoni cantare "Domani è un altro giorno" in* La prima notte di quiete.

Il mercato delle facce *(1952), girato quasi interamente in una stanza del sindacato generici e comparse, attesta di una duplice vocazione del regista che contrassegnerà tutto il suo cinema: una sintesi-spoliazione che si condensa nei volti (via gli orpelli, gli effetti, le digressioni) e una pietas che quei visi illumina di una luce di solidarietà. In altre mani il "mercato delle facce" sarebbe diventato una risibile fiera delle illusioni perdute, un tristo gioco al massacro: Zurlini ne fa una galleria di campioni di un'umanità dimessa ma dignitosa, tanto meno ironizzabile in quanto quei generici e quelle comparse che raccontano di sé e dei loro fallimenti nella voce off di Foà portano nel volto i segni di una "interpretazione del mondo" che è tratto comune dei grandi attori, ma anche dei routinier della pellicola. Quei volti ci ricordano, nel loro anonimato — accanto alla scoperta che via via facciamo di visi riconoscibili, Mariolina Bovo, Francesco Rosi, Morazzani, Nino Vingelli, Gianni Franciolini, Giulio Questi, Franco Zeffirelli — che «nei più anziani di costoro è scritta la vera storia del cinema italiano, da* Ben Hur *a* Bellissima»; *ma soprattutto nella geografia di quei volti che non hanno conosciuto la notorietà e che Zurlini affida alla testimonianza di pochi fotogrammi c'è il vecchio "lupus" che divora il cinema, il tempo, l'altra faccia del fascino e dell'incantesimo.*

In Serenata da un soldo *(1953), soggetto e commento di Giulio Questi, foto di Pier Ludovico Pavoni) sono raccolti gli ultimi cimeli di un folclore (gli organetti di Barberia) ancora visibili per le strade di Roma e che oggi forse hanno trovato rifugio nelle contrade di campagna e in paesini del Sud; ma è prevalente l'ottica sociologica: i piccoli suonatori sono meridionali senza lavoro ingaggiati per una paga da fame dai pochi proprietari delle pianole. Sul piano stilistico il grande modello è sempre Antonioni: lunghe inquadrature fisse, grandi spazi silenti nei quali irrompe il martellare del pianino. E se è storicamente plausibile una Roma oggi irriconoscibile, ferragostana, priva com'è di auto e di traffico, è altrettanto vero che è sempre il cinema di Zurlini a tendere allo spopolamento dell'inquadratura, a poche figure in un paesaggio, alla enucleazione dell'immagine in uno scenario desertico.*

La stazione *(1953, ancora foto di Pavoni e musiche di Lavagnino) è forse il documentario più famoso di Zurlini, da lui definito «il primo esempio di ci-*

nema verità, in anticipo di molti anni sulla nascita di questo stile», girato in un mese alla stazione Termini, registrando in presa diretta immagini e brandelli di frasi, suoni, richiami e rumori. Curiosamente il commento parla di una grande stazione e della vita tumultuosa che vi regna, e della confusione, tra un arrivo e l'altro di treni: ma non c'è niente di tutto questo. Persino in un luogo deputato come Termini Zurlini riesce a isolare le figure umane, a strizzarne solitudine e minute odissee, a fissare un volto smarrito, o stanco, o déplacé*: non a caso il luogo privilegiato di questo purgatorio dei transitanti è la sala d'aspetto, per definizione ostile e gonfia di desolazione, ed è lì che la camera indugia soprattutto sui volti disfatti o dormienti. Controprova, se mai ce ne fosse stato bisogno, che il suo "rubare" immagini era il cortocircuito naturale che si instaurava tra la macchina da presa e la mappa dei volti della povera gente, emigranti, operai, pendolari, vecchi, sradicati; e che la sua "verità" non era certamente la ricerca dell'insolito, dell'eccentrico e del subumano (si pensi alla fantasmatica stazione di Porta Nuova in* Trevico-Torino *di Scola), ma uno sguardo armato di tenerezza nei confronti di tutti gli indifesi.*

In Soldati in città *(1953) non c'è niente di "rubato", qui è tutto ricostruito — come un piccolo film di fiction — con una sagacia compositiva e un'attenzione alla gestualità e alla verità degli interpreti improvvisati che davvero preludono al racconto disteso, al lungometraggio. Soldatini, domestiche anche loro in libera uscita, bambini: su questo materiale che sembra tolto di peso da una ideale antologia del neorealismo e anticipare bozzetti, quadri e personaggi fissi di tanta commedia all'italiana, il regista allinea in pochi minuti la Roma opaca degli anni Cinquanta esemplificata in torpide domeniche intrise di nostalgia accanto alle scarpate ferroviarie, con strade ancora una volta deserte, e grigi casermoni che fanno da sfondo, con il gasometro, gli spiazzi dove si gioca al pallone. La città, la metropoli non respinge con la folla, con il brulichio di una immensa arnia ronzante: sprofonda invece nella solitudine i suoi depressi ospiti di passaggio (serve e soldati) con i suoi silenzi, entro gli schemi raggelati di un ordine provvisorio. È un'Italia sommersa e come alla deriva nel tempo, pietrificata nella noia: come sono lontane le "belle bandiere degli anni Quaranta".*

Vita di quartiere

Berlino: a confronto col passato

Lietta Tornabuoni

La prima domanda, nella sala semioscura e tesa del cinema Delphi durante il Forum del giovane cinema al FilmFest di Berlino, è stata soprattutto una protesta, strangolata dall'emozione: «Condanno il suo tentativo di mettere insieme cose diverse come Stammheim e il nazismo». Sul palco, al microfono, Thomas Harlan, vecchio bambino cinquantaseienne col caschetto puerile di capelli bianchi, con addosso il peso inamovibile del naziregista Veit Harlan che era suo padre, della nazidiva Christina Söderbaum che era sua madre, ha tenuto duro: «C'è un forte legame storico tra i due elementi. È un dato di fatto. Non l'ho inventato io. È una catena di cui fanno parte uomini del nazismo e uomini del postnazismo. È la cultura dell'eliminazione... Mi interessa la continuità della storia, la fine della guerra come frattura soltanto apparente, con il ponte costituito dalla folla di ex capi nazisti che ancora oggi stanno nell'amministrazione dello Stato, costituito dagli uccisori di ebrei che ancora lavorano nei ministeri di Strauss...». Ma ci voleva altro: «Lei vuol dire con questo che i prigionieri di Stammheim sono stati uccisi?», «Perché non ha espresso con maggiore chiarezza il messaggio sull'assassinio di Stammheim?», «Pensa sul serio che i terroristi siano stati la vera coscienza della Germania?», martellavano le domande.

Strano. Il direttore Ulrich Gregor aveva deciso «considerandolo per noi un obbligo morale e politico», e nonostante fossero già stati presentati all'ultimo festival di Venezia, di proiettare al Forum *Wundkanal: Hinrichtung für vier Stimmen* (Wundkanal: esecuzione a quattro voci; Wundkanal è il termine tedesco per indicare il tracciato che segna un proiettile penetrando in un corpo) di Thomas Harlan e il suo film-gemello, *Nôtre Nazi* di Robert Kramer. Si aspettava una gran discussione sul nazismo, quarant'anni dopo la conclusione della seconda guerra mondiale (1945-1985). Invece, ai giovani spettatori del nazismo non importava nulla. Sul nazismo i ragazzi del cinema non hanno sprecato alcuna curiosità né una parola: forse per rimozione, più probabilmente per disinteresse, dimenticanza, tedio, lontananza. L'unico evento su cui avessero interesse a discutere è risultato la fine dei terroristi del gruppo Baader-Meinhof, trovati morti nell'ottobre 1977 nelle loro celle del carcere speciale di Stammheim in Baviera: ma anche di questo discutevano con lo sbalordimento di chi non avesse mai avuto informazione dei tanti sospetti intorno a quelle morti, oppure con la passione poliziesca riservata ai remoti Enigmi della Storia.

Al FilmFest di Berlino (15-26 febbraio 1985) era strano scoprire che il titolo tedesco di *C'era una volta in America* di Sergio Leone è *Spiel mir das Lied vom Tod* (Suonami la canzone della morte). Tra le opere presentate (scorre-

rie etnografiche in regioni per lo più montagnose, ricerca delle tracce del principio storico nel privato accuratamente raccontato, un caso di alta schizofrenia, una fuga di prigione come cruento *sentimental journey*, amicizie tra uomini come levigato melodramma alla moda, e mai l'amore del rischio come piacere di sfidare la grevezza mentale dello spettatore) era strano leggere sul «Frankfürter Allgemeine» un requiem per il cinema tedesco occidentale: «Immagine deplorevole... *Morenga*, una catastrofe. *Die Gründstein-Variante*, un dramma da camera fallito. *La morte del cavallo bianco*, un programma per le scuole con illustrazioni di mazze e spade delle guerre contadine medievali; parzialmente didattico e ideologicamente compiaciuto...».

Era strano sentire i direttori così diversi, Moritz de Hadeln e Ulrich Gregor, sostenere concordi, diversamente dagli autori, che la molto condannata politica restrittiva e anticulturale del ministro dell'Interno tedesco Zimmerman, deciso a concedere finanziamenti statali soltanto al cinema commerciale, in realtà non ha sinora provocato conseguenze distruttive. Dice Gregor: «Nel 1984 abbiamo presentato 200 film della Germania federale. Nel 1985 ne abbiamo presentati 180, prodotti tutti nell'anno precedente. Certo, Herbert Achternbusch ha girato in Cina il suo Super 8 *Blaue Blumen* (Fiori azzurri) e nei titoli di testa ha scritto: "Devo andare a morire in Cina perché in Germania non ho potuto fare film". Certo, a un altro regista è stato rifiutato il finanziamento per un film tratto da *Venere in pelliccia* di Sacher Masoch. Ma i canali di finanziamento sono tanti: c'è il Länder, ci sono le città e le televisioni in competizione col Ministero dell'interno e, in rivalità tra loro, ci sono le industrie e i privati che possono dedurre dalle tasse le somme investite nel cinema...».

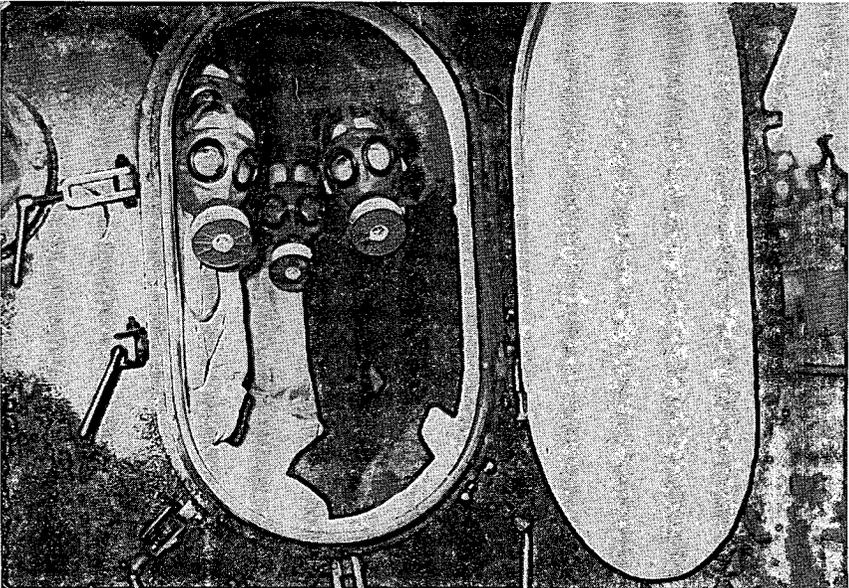
Era strano vedere l'entusiasmo riconciliante e pacifista con cui la gente del FilmFest (funzionari, addetti ai lavori, critici, cronisti, spettatori, anche cittadini berlinesi) ha accolto la decisione della giuria di assegnare l'Orso d'Oro, ex-aequo con l'inglese *Wetherby* di David Hare, a un film della Repubblica Democratica Tedesca, *Die Frau und der Fremde* (La donna e lo straniero) del germano-orientale Rainer Simon.

Ma fra i differenti *trends* (Film-Campagna americani, Moda-Cocteau europea), ha dominato il FilmFest il confronto col passato e con la storia, quarant'anni dopo il termine dell'ultimo conflitto mondiale: condotto soprattutto dai perdenti di allora, tedeschi e giapponesi. *Tokyo Saiban* (Il processo di Tokyo) è un grande documentario storico-politico lungo quasi cinque ore che il settantenne regista giapponese Masaki Kobayashi ha ricavato dai materiali girati dall'esercito americano durante la "Norimberga Asiatica", il processo che dal 3 maggio 1946 vide sotto accusa come criminali di guerra oltre venti tra capi di governo, generali, ministri e ammiragli che avevano tenuto il potere politico e militare in Giappone dal 1931 al 1945. Con straordinario montaggio, con i modi finti dell'obiettività, il film ripercorre la storia e pone i dilemmi inerenti a ogni processo politico, punitivo e esemplare, intentato dai vincitori contro i vinti: le ingiustizie sostanziali del formalismo giudiziario; la decisione di considerare un crimine la guerra stessa, pur regolamentata dalla legislazione internazionale; la creazione di nuovi reati generici collettivi e associativi ("crimini contro l'umanità e contro la pace"); la mancata imputazione di singole accuse a ciascun processato; le limitazioni poste alla difesa, quattro avvocati per gli imputati, trenta-

***Die Frau und der Fremde* di Rainer Simon**

quattro per l'accusa. Nell'aula del processo di Tokyo siedono impietriti Tojo, Matsuoka e Tanaka; testimonia bugie l'ultimo imperatore della Cina, Pu-yi. Parallelamente, s'inseguono le immagini delle esplosioni atomiche in Giappone, dell'incontro di Yalta; si ripetono le notizie di generali o ministri giapponesi suicidi per seppuko o per veleno; si moltiplicano accanto al vincitore americano generale MacArthur le apparizioni sottomesse dell'imperatore, supremo capo politico e militare del Giappone, mai processato e considerato per convenienza politica esente da ogni responsabilità.
Con *Der Prozess* (Il processo) il regista tedesco Ebherard Fechner ha fatto un film in qualche modo analogo, e terribile: per sei anni, dal 1975 al 1981, ha seguito con la sua macchina da presa a Düsseldorf l'ultimo grande processo sui campi nazisti di concentramento o di sterminio. In *Taŕsasutazás* (Viaggio di gruppo) l'ungherese Gyula Gazdag ha raccontato il viaggio nel passato di alcuni anziani a Auschwitz e Birkenau, in visita ai luoghi dove erano stati torturati o dove avevano perduto i propri cari; e si è chiesto perché, da quale inquietudine fossero mossi, quale fosse il senso di un simile pellegrinaggio nell'orrore. In *Niemanns Zeit* (Il tempo di Niemann), Heimatfilm, film patriottico, i tedeschi Horst Kurnitzky e Marion Schmid hanno riflettuto sulla Germania: partendo da una delle amate montagne, l'Obersalzberg presso Salisburgo dove Hitler aveva la sua casa; ripercorrendo la storia recente del paese così legata alle sue vicende più antiche e più presenti; battendosi contro il fantasma anche culturale della N-S Diktatür, della dittatura nazionalsocialista; usando come materiali di questa ricognizione, alla maniera di Kluge, cartoline, disegni, riviste, fotografie, mappe, manifesti, illustrazioni per bambini, dischi o nastri registrati, giornali.
L'occhio delle donne è anche privato. In *Novembermond* (Luna di November), la tedesca Alexandra von Grote ha raccontato la storia di November

Messing, ebrea tedesca emigrata a Parigi e lì nascosta per sfuggire alla Gestapo durante l'occupazione nazista; e della sua innamorata amica francese Férial, che per salvarle la vita e proteggerla paga prezzi alti, va a lavorare in un giornale collaborazionista e come collaborazionista viene condannata dopo la Liberazione. In *Bittere Ernte* (Amaro raccolto) la polacca Agnieszka Holland ha raccontato il rapporto che nasce nel 1943 in Slesia tra Rosa, un'ebrea viennese fuggita dal treno che la trasportava nel lager, e un contadino ricco che l'accoglie e la nasconde. Qui la guerra, il nazismo e la persecuzione degli ebrei sembrano soprattutto una cornice drammatica, il paesaggio storico estremo che provoca estremi conflitti di sentimenti. Dice la Holland: «Più della guerra, conta la tensione tra due persone di cultura, religione, nazionalità e sesso diversi, conta l'impossibilità d'amore fra loro, conta la radice profonda dell'antisemitismo». Dice la von Grote: «Non sempre le vittime sono le uniche vittime, né le più vittimizzate».

Negli altri film presentati al FilmFest di Berlino per memoria della storia, il nazifascismo rivisitato è tornato a essere la tragedia storica che è stato, dopo che per anni era servito come ambiente, come sovrappiù sadico o come elemento di trasgressione in tanti spettacoli comico-ironici, in tanti film erotici o pornofilm. La serietà recuperata non pare aver portato nuove idee né interpretazioni attuali: salvo quel tanto di revisionismo nazionalista che impregna lo splendido lavoro documentario di *Tokyo Saiban*. Ma l'interesse più appassionato sembra concentrarsi, al di là di condanne e revanscismi, sulla responsabilità personale: cos'è, fin dove arriva, ha limiti oppure no, come ha agito l'individuo, come avrebbe potuto o dovuto agire, sino a che punto si è responsabili del proprio agire? Più che un dilemma della storia o della politica, un eterno interrogativo morale e umano: magari è allora un peccato che gli spettatori berlinesi giovani ne siano stati così poco interessati.

Niemanns Zeit **di Horst Kurnitzky e Marion Schmid**

I programmi multimediali e educativi

Francesco Schino

«Bianco e Nero» inizia la pubblicazione di una serie di interventi destinati a illustrare l'uso che viene fatto degli audiovisivi anche in settori diversi da quelli dello spettacolo. La rivista si propone di fornire utili informazioni, ricorrendo anche a specialisti che non facciano professione di cineasti.
Apre la serie il prof. Francesco Schino, direttore dei Programmi multimediali e educativi dell'Istituto dell'Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani. Seguiranno contributi sul cinema scientifico, sul cinema pubblicitario, sul cinema industriale, ecc.

Il linguaggio audiovisivo o comunque legato a tecnologie anche le più avanzate, può fornire opportunità di comunicazione e di apprendimento più varie e favorevoli rispetto a quelle ottenute con i sistemi editoriali tradizionali. Si pensi, a titolo di esempio, alla possibilità di riprodurre alcuni settori dell'esperienza preclusi alla parola scritta o alla ricchezza di stimolazioni sensoriali e percettive offerte. L'integrazione dei vari mezzi di comunicazione (video-audio-parola scritta), ciascuno dei quali trasmette una quota di informazioni in accordo con le sue potenzialità specifiche, definisce la prospettiva multimediale e deve rispondere, quindi, a ipotesi coerenti e rigorose di progettazione culturale o didattica.
Un programma multimediale è, in genere, composto di una parte audiovisiva (film, videocassetta, diapositive sonorizzate) e di un testo a stampa ("Quaderno per l'allievo", o "Quaderno di documentazione") che riassume, integra e sostiene la parte visiva. Esso può essere destinato alla scuola, alla formazione o all'aggiornamento professionale, agli insegnanti, a un pubblico colto in generale, ecc.
Per realizzare un programma, la Redazione per i programmi multimediali e educativi dell'Istituto della Enciclopedia italiana, che opera dal 1972, progetta in base al pubblico previsto e agli obiettivi prefissati i testi-base degli audiovisivi e dei quaderni, e opera da laboratorio multimediale disponendo delle attrezzature produttive necessarie per preparare tutta la gamma di materiali audiovisi.
I programmi multimediali possono essere realizzati su commessa oppure destinati al mercato libero: nel primo caso si tratta di programmi speciali, nel secondo caso di programmi che rientrano nelle collane interne dell'istituto. I programmi speciali sono stati realizzati per obiettivi didattici e defi-

niti e si rivolgono a un pubblico determinato. Essi rispondono principalmente alle esigenze della formazione e dell'aggiornamento professionale.
Su incarico del Comitato olimpico nazionale italiano (CONI) è stato realizzato *Corpo Movimento Prestazione*, rivolto all'aggiornamento e alla qualificazione degli operatori sportivi che svolgono attività didattica con giovani tra i 6 e i 14 anni.
Nel programma trovano una giusta sintesi tre aree disciplinari diverse: l'approccio psico-pedagogico, concernente il processo educativo in relazione allo sviluppo evolutivo dei ragazzi; l'indirizzo di biologia dello sport, relativo al funzionamento dei vari apparati fisiologici e al loro adattamento in rapporto all'allenamento sportivo; la teoria dell'allenamento, comprendente sia le attività volte a consolidare le capacità di coordinazione sia le attività volte a sviluppare le capacità condizionali dei ragazzi.
Alcuni anni fa furono realizzati due corsi per le Ferrovie dello Stato italiane: *Che cos'è la Ferrovia* e il *Regolamento sui segnali. Che cos'è la Ferrovia* è composto di vari materiali: per l'esposizione audiovisiva si ricorre a film, diapositive sonorizzate, lucidi; per quella scritta a un testo per l'allievo (pp. 219), a una guida per l'istruttore dattiloscritta (80 pp.) e a una serie di esercizi. I destinatari del programma sono i nuovi assunti delle F.S., un pubblico adulto, di età tra i 20 e i 35 anni, con una formazione scolastica di livello secondario inferiore. I materiali prodotti sono organizzati secondo un itinerario didattico che prevede circa 40 ore di lavoro collettivo. *Il Regolamento sui segnali* è simile per impianto e materiale al precedente. Entrambi i programmi sono di tipo modulare; permettono cioè un'utilizzazione autonoma di singole parti (ad esempio le introduzioni dei due programmi) anche in contesti di tipo diverso da quelli previsti in fase di progettazione.
Un altro programma di grandi dimensioni è stato realizzato per il Banco di Sicilia, che lo utilizza in corsi di aggiornamento per i nuovi assunti, con età tra i 20 e i 35 anni, con formazione giuridica ed economica di livello secondario superiore o universitario. *Introduzione alla banca,* tale è il titolo del programma, ha il fine di consentire una rapida comprensione dei principali problemi che stanno alla base del lavoro bancario, di far acquisire una prima conoscenza dei suoi strumenti e delle procedure, quindi di facilitare l'inserimento dei nuovi dipendenti nell'attività dell'istituto bancario.
La Redazione per i programmi multimediali e educativi ha realizzato in via sperimentale un programma volto a diffondere i risultati del progetto finalizzato "Foraggere" del Consiglio nazionale delle ricerche (CNR): *La produzione del seme delle varietà migliorate* è rivolto ai tecnici agrari (periti o laureati) che operano in ambito regionale; *Il miglioramento genetico delle foraggere* è invece rivolto agli operatori agricoli specializzati nel settore della produzione foraggera.
Una esperienza di particolare volume culturale è affidata al programma di lingua e cultura italiane per studenti universitari stranieri: *Viaggio nell'italiano.* Il programma è basato su un sistema didattico originale in rapporto all'odierna glottodidattica. In otto audiovisivi con diapositive sonorizzate sono presentate attraverso dialoghi originali le realtà di differenti regioni italiane (Lazio, Sardegna, Sicilia, Veneto, Abruzzi, Umbria, Puglia e Campania). L'insegnamento della lingua è strettamente connesso con la cultura e la storia del paese: il dialogo dell'audiovisivo, infatti, serve come traccia per lo studio di strutture grammaticali o sintattiche, modi di dire, espres-

sioni dialettali. L'audio è riportato nel quaderno dell'allievo insieme a note linguistiche e a note storiche, con il corredo di informazioni introduttive a carattere storico e geografico, esercizi e testi di lettura pertinenti le singole regioni. La guida per l'insegnante espone e giustifica il piano linguistico e culturale dell'opera: agli studenti stranieri, di livello universitario, è offerto un panorama completo della nostra civiltà. L'impianto per regioni, infatti, risponde alle tendenze più recenti della storiografia italiana e non comporta la perdita del quadro italiano complessivo.
In campo linguistico, si segnala un'altra opera, *Tra noi*, corso multimediale di cultura e lingua italiane per la scuola elementare all'estero. Promosso dalla CEE, con il patrocinio dei ministeri italiani degli Affari Esteri e della Pubblica Istruzione, *Tra noi* è composto da materiali per quattro anni di corso. Basato su un progetto originale dell'istituto, che ha chiamato a elaborarlo un gruppo di specialisti di educazione e di comunicazione audiovisiva unico in Italia, *Tra noi* è stato usato sperimentalmente per un intero anno scolastico presso un campione di scuole in Francia, Belgio e Lussemburgo, con ottimi risultati. Dopo questa esperienza, l'istituto sta preparando un analogo programma in favore dell'emigrazione italiana nella Repubblica Federale Tedesca.
Nello spirito e nella tradizione dell'Istituto della Enciclopedia italiana la Redazione cura collane di programmi multimediali destinati al mondo della scuola e al pubblico colto in generale. In particolare la collana "Enciclopedia multimediale" si propone come una collezione di "videotesti" — unione di immagini e di parole scritte — con lo scopo di comunicare e di divulgare i risultati scientifici più avanzati.
Tra le voci realizzate ricordiamo:
1. *Morfologia della città*, audiovisivo videomagnetico della durata di circa 45' accompagnato da un quaderno di documentazione, realizzati con la consulenza scientifica di Michele Capozza. L'obiettivo del programma è di fornire una prima lettura ragionata del complesso urbano, analizzato nelle sue caratteristiche strutturali principali.
2. *Le origini di Roma*, audiovisivo videomagnetico della durata di 50', con quaderno di documentazione. Su testi dello storico Domenico Musti e dell'archeologo Mario Torelli, con la consulenza dell'antichista Giovanni Pugliese Carratelli, il programma si basa sul costante raffronto tra i dati archeologici e la testimonianza di storici antichi nel presentare *(a)* un quadro generale della cultura dell'età del bronzo nella nostra penisola, *(b)* il sorgere e il consolidarsi dei primi insediamenti nel Lazio e sul suolo di Roma. Obiettivo didattico del programma è evidenziare che questi ultimi insediamenti risalgono non al sec. VIII a.C. (come vuole la tradizione), bensì al XIV-XIII sec. (come hanno dimostrato le recenti scoperte archeologiche) e che nella formazione della civiltà romano-laziale confluiscono esperienze culturali di diversa origine (soprattutto greche, etrusche e sabine).
3. *Agricoltura e sviluppo*, audiovisivo videomagnetico della durata di 36' circa con quaderno di documentazione, realizzati con la consulenza scientifica di Daniele Prinzi. Si tratta di un'analisi storica delle sorti dell'agricoltura in rapporto alla crescita e allo sviluppo industriale. L'analisi è integrata da una rassegna critica, da problemi connessi al tema della distribuzione ineguale delle risorse fra paesi industrializzati e paesi agricoli.
4. *La caduta del fascismo*, audiovisivo videomagnetico della durata di 85'

circa e quaderno di documentazione, realizzati con la consulenza scientifica di Luigi Cortesi. L'audiovisivo è stato diretto da Ernesto G. Laura. Secondo la metodologia storiografica contemporanea gli aspetti politici sono costantemente collegati con quelli economico-sociali ed entrambi con quelli diplomatici, militari e istituzionali, in modo da ricostruire la complessa trama dei fatti nella sua sostanziale completezza. La fruizione ottimale del programma si avrà attraverso una utilizzazione di gruppo (nell'ambito della scuola secondaria e dell'università).

5. *L'occhio e la visione,* audiovisivo videomagnetico della durata di 106' circa con quaderno di documentazione, realizzati con la consulenza scientifica di Giancarlo Falcinelli e Lamberto Maffei. Vi si esaminano gli aspetti clinici, microfisiologici e psicologici del sistema visivo.

6. *La Rinascenza a Firenze. Il Cinquecento,* audiovisivo videomagnetico della durata di 120' circa, con quaderno di documentazione in due tomi, realizzati con la consulenza scientifica di Paola Barocchi. Nell'audiovisivo si ricostruisce, con immagini originali, la storia del Palazzo Vecchio, la sede del potere repubblicano che i Medici trasformarono nella reggia della nuova dinastia di principi. Nel quaderno di documentazione si documenta, secondo le linee metodologiche più avanzate, il processo di trasformazione dello Stato e della società civile fiorentina con l'avvento e il consolidamento del principato mediceo.

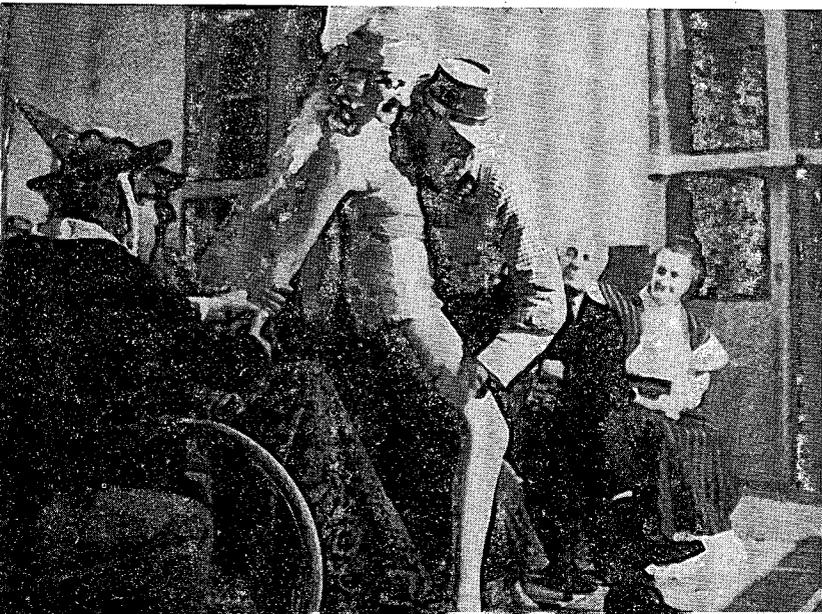
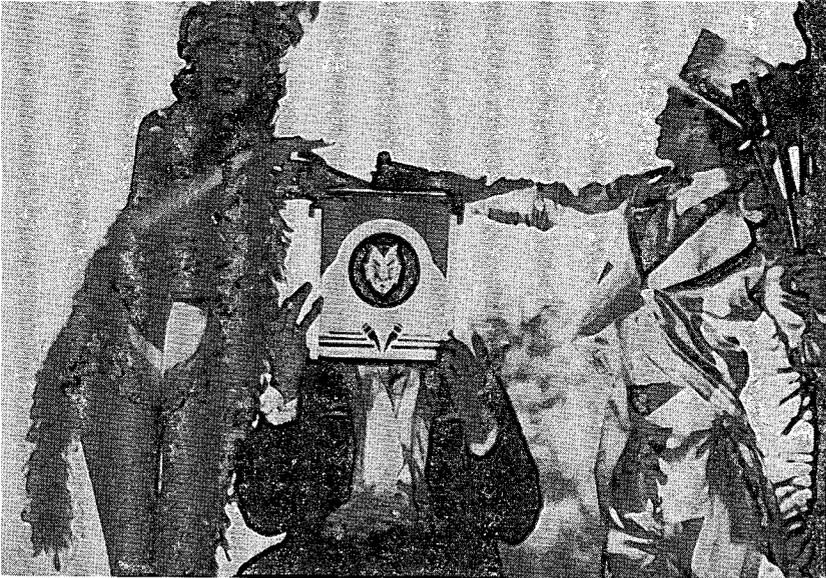
7. *La Rinascenza a Firenze. Il Quattrocento,* audiovisivo videomagnetico a colori della durata di 60' circa e quaderno di documentazione. Il programma è dedicato alle origini e all'affermazione del nuovo linguaggio rinascimentale nell'ambito della cultura artistica del Quattocento fiorentino. Esso completa l'analisi già iniziata nel programma sull'arte e la vita civile nel XVI secolo a Firenze e delinea un quadro esauriente del movimento rinascimentale. L'audiovisivo è diviso in tre parti: "Lorenzo Ghiberti e le porte del Battistero", "La Firenze del primo Umanesimo: immagini di città" e "La stanza di Lorenzo il Magnifico" in Palazzo Medici, e le "Battaglie di Paolo Uccello". Nel quaderno di documentazione si ricostruisce la storia politica e culturale della Firenze del primo Rinascimento con la progressiva crescita del potere mediceo nell'ambito delle istituzioni repubblicane e il pieno esplicarsi dell'Umanesimo. Altri saggi, dovuti ai maggiori specialisti, affrontano la storia artistica del secolo, con particolare riguardo all'architettura, all'urbanistica e alla committenza pubblica e privata. Un secondo volume riproduce un'ampia raccolta di fotografie originali.

8. *Gli Uffizi. Storia di una Galleria,* audiovisivo videomagnetico a colori della durata di 60' circa, disponibile anche in film in 16 mm, e quaderno di documentazione. Il programma ricostruisce la storia del museo fiorentino lungo i quattro secoli della sua vita, con un'attenzione particolare rivolta al mutamento dei registri espositivi.

Si rivolgono in particolare al mondo della scuola i seguenti programmi: *Firenze e i Medici nel Cinquecento,* adatto ai livelli di apprendimento e alle esigenze culturali degli alunni della scuola secondaria; *Prima Italia,* che offre un quadro delle manifestazioni artistiche e dei "vari stili" che si sono succeduti nell'Italia pre-romana a partire dal X sec. a.C.; *Le meraviglie d'Italia:* (a) La rossa Ferrari, (b) Il santo di tutti, (c) I vetri di Murano, (d) Gli strumenti musicali, (e) Il carnevale italiano, (f) Gli Uffizi, sono rivolti in modo particolare a ragazzi di 10-14 anni.

Il giardino delle illusioni: Jos Stelling e gli inganni percettivi

Simona Argentieri

Nello spazio angusto di un vecchio mulino a vento, una famiglia — composta dal vecchio nonno, la madre, il padre e due fratelli — vive la sua quieta, privata follia, fatta di tiepida, amichevole sporcizia e di innocue aggressioni: i dispetti, i piccoli furti notturni, l'uccisione meticolosa delle mosche che si addensano sulla carta moschicida.
È questo lo scenario in cui si svolge *De Illusionist* (Il giardino delle illusioni), questo recente e inconsueto film muto olandese che affida l'intera qualità espressiva alla musica e alle immagini; ma nonostante la quantità e la multiformità degli avvenimenti che si svolgono dentro e fuori del vecchio mulino, non c'è alcuno sviluppo narrativo logico nella storia, le categorie di spazio e di tempo sono continuamente sopraffatte e sventate dal gioco associativo, mentre l'assurdo e il simbolico prevalgono sul "principio di realtà".
Il linguaggio, cioè, è dichiaratamente quello del cosiddetto "processo primario", dell'inconscio, del sogno, della follia.
Una lettura psicoanalitica è dunque legittima, addirittura prevista e invocata dagli stessi autori, motivo per cui è agevole e seducente avventurarsi in interpretazioni del profondo seguendo le situazioni oniriche — ma più spesso di incubo — del film.
La qualità psicotica di questo focolare degradato, che non consente esistenze individuali né spazi autonomi, è dominata dalla madre-megera, che sinistra e laboriosa cuce tutta la notte a macchina, come una tela di ragno, una apparentemente innocua cretonne a fiori, che progressivamente invade tutta la casa: i copriletto, le poltrone, l'abat-jour... fino ad assimilare e a inglobare con giubbetti e calzoni anche i figli. L'identità dei due fratelli è così ridotta alla ricerca di "differenze" e "somiglianze" reciproche, al tentativo vano di recuperare tra l'uno e l'altro una distanza almeno fisica, che viene però sistematicamente riazzerata da scontri, litigi, abbracci notturni, scambi di vestiti e di occhiali e immagini speculari.
Finché i due fratelli vivono nel loro assetto interno, in una simbiosi familiare in cui l'altro esiste solo come proiezione di sé, tutti i problemi dell'esistenza — sesso, vita, morte... — sono vissuti in una dimensione immaginaria e infantile, irreale, ma indolore. Ogni volta che questo autarchico e patologico equilibrio si scontra con il mondo esterno, scatta invece l'intolleranza, la violenza e la distruzione.
Cosa vuol dirci, dunque, *Il giardino delle illusioni?* È una "difesa" della follia? Una denuncia tardiva dell'impossibilità della società di accogliere alterità e devianze, immaginario e poesia? Una variazione sull'inesausto tema della fragilità dei confini tra reale e irreale? È possibile; ma così — non c'è

Dall'alto: Gerrie Van Der Klei e Craig Eubanks; Jim Van Der Woude e Freek De Jonge; Gerrie Van Der Klei e Freek De Jonge

dubbio — si potrebbe continuare all'infinito a trovare nuove interpretazioni, nuovi spunti, altre contraddittorie e seducenti simbologie: il tema del sosia e quello dell'incesto, l'angoscia di castrazione e la lanterna magica, i significati degli specchi e quelli degli occhiali... Senonché, proprio la facilità interpretativa, la ricchezza e la multiformità dei temi alimentano il sospetto di trovarsi di fronte a una esercitazione affascinante, ma emotivamente fredda, in cui le situazioni rappresentate non hanno radici in un vissuto personale, ma sono piuttosto il risultato di un gioco — magistrale, ma sterile — di "immagini in libertà". Per cui, più che all'incubo visionario di un sognatore tormentato, questo film finisce col somigliare a una di quelle composizioni — frutto della collaborazione estemporanea degli artisti surrealisti — che prendevano il bizzarro nome di "cadaveri squisiti".

Certo i rapporti fecondi e le confluenze tra psicoanalisi e surrealismo sono storicamente ben noti e documentati; meno noti, semmai, sono i punti di divergenza e di inconciliabilità tra queste due concezioni del mondo. Fin dall'epoca del "Primo manifesto surrealista" Breton proclamava entusiasticamente il suo debito verso Freud, il primo essere umano che aveva osato scoprire ed esplorare il mondo inconscio, e Sigmund Freud a sua volta amava dire che solo negli artisti e nei poeti riconosceva i suoi veri predecessori; tuttavia, tra psicoanalisi e surrealismo si è fin dalle origini radicata anche una reciproca profonda ambivalenza. Freud, ad esempio, nel costatare che i surrealisti lo avevano eletto a "loro santo patrono", non mancava di definirli ironicamente dei «puri folli, o per lo meno puri al 95 per cento, come l'alcool». Ma Breton e i suoi compagni, a loro volta, gli rimproveravano la cautela, la vita morigerata e la diffidenza per gli entusiasmi cosmici.

Mentre i surrealisti esaltavano la liberazione delle forze dell'inconscio, rivalutando tutto ciò che è fortuito, automatico, casuale, equiparando arte e sogno, allucinazione e follia, per la psicoanalisi invece il linguaggio dell'inconscio — per quanto componente preziosa e fondamentale della personalità umana — è pur sempre un linguaggio primitivo, ipoevoluto, che non ha alcun valore artistico in quanto tale. Solo l'elaborazione preconscia e conscia, comunicabile agli altri, può fare di un sognatore un artista.

Se il surrealismo si poneva programmaticamente "al di sopra" del reale, la psicoanalisi, invece, ha scelto di regnare nel mondo sotterraneo dell'inconscio; un regno degli inferi dove brulicano gli istinti, i bisogni, dove affondano le radici le memorie e le rimozioni degli esseri umani. Più che "superare la frattura tra immaginazione e realtà" — che era il progetto del surrealismo — la frattura viene così sancita irreparabilmente. Al di sopra del reale, nella "surrealtà", alla ricerca dell'assoluto, del totale, si può volare; ma, come avviene per il processo di pensiero della psicosi, in cui si perde il legame tra le parole e la rappresentazione inconscia delle cose, si può perdere irreversibilmente il contatto e lo scambio con la realtà psichica umana e terrena.

Senza affrontare il problema della qualità estetica delle opere, è comunque certo che la "comprensione totale" del surrealismo toglie, paradossalmente, ogni spazio rivelatore all'interpretazione, e proprio il poter capire e significare tutto toglie senso e valore ai percorsi psicologici individuali. Analogamente, quanto più a fondo e più in largo si procede con il lavoro di interpretazione del *Giardino delle illusioni*, tanto più si ricava l'impressione

che tanta fatica non sarà rimunerata dai risultati. Perché, paradossalmente, il linguaggio simbolico è troppo ricco, troppo facile e le letture a cui si presterebbe questo testo sono infinite e tutte — a loro modo — se non convincenti, per lo meno plausibili e autorizzate dalle immagini.
È noto che André Breton e i suoi compagni surrealisti amavano andare al cinema senza curarsi né della scelta del film né degli orari delle proiezioni, e consideravano la sala cinematografica un luogo beato «da dove si usciva ai primi accenni di noia». Probabilmente, Breton sarebbe stato perfettamente a suo agio nell'assistere a *Il giardino delle illusioni*, in cui la narrazione frammentata e circolare consente allo spettatore ogni irruzione e interruzione.
Se dunque, a mio parere, questo film dovrebbe essere collocato in una tradizione surrealista piuttosto che in quella simbolico-psicoanalitica, non per questo definirei i suoi autori "folli" e tanto meno "puri folli"; semmai si dimostrano brillanti e talvolta geniali professionisti dell'arte cinematografica, che dal surrealismo, certo, derivano il gusto per il gratuito, l'automatico, la provocazione del caso, la sopravvalutazione aprioristica dell'allucinazione e del sogno; ma che inevitabilmente non possono oggi conservarne lo spirito originario di libertà, la sincerità, la carica eversiva, l'innocenza.
Il giardino delle illusioni — prodotto e diretto da Jos Stelling, che è anche co-autore della sceneggiatura insieme a Freek De Jonge, che è a sua volta autore del soggetto e interprete protagonista — si presenta come un'opera altamente "soggettiva". Eppure, anche conducendo all'estremo l'interpretazione psicologica, non c'è rischio di essere indiscreti: perché i temi, appunto, sono quelli generici e universali della vita, della morte, del sesso, della paura, ma privi di radici rintracciabili e documentabili nelle personali fantasie inconscie degli autori.
Viene quindi a cadere una delle motivazioni principali di chi vuole applicare la psicoanalisi a un'opera artistica: quella di stabilire nuovi nessi tra gli incubi privati degli artisti, il loro linguaggio espressivo e le più generali vicende umane. D'altronde, se ci arrogassimo la pretesa di voler decodificare i molteplici significati di questo film, è probabile che di fronte a qualsiasi interpretazione gli autori risponderebbero, con quel pizzico di sufficienza che comporta ogni burla ben riuscita, che tutto era solo uno scherzo. Affermazione legittima e probabilmente anche vera.
È però giusto ricordare che il titolo originale non parla né di giardini né di illusioni, ma più sobriamente si presenta come *De Illusionist*, "L'illusionista"; cioè come un gioco dichiarato di inganni percettivi che non prevede complicità emozionali né profondi turbamenti dello spettatore.

De Illusionist
(Il giardino delle illusioni)

Olanda, 1983. Colore. ***Regia:*** Jos Stelling. ***Soggetto:*** Freek De Jonge. ***Sceneggiatura:*** Freek De Jonge, Jos Stelling. ***Direttore della fotografia:*** Theo Van De Sande. ***Montaggio:*** Rimko Haanstra. ***Scenografia:*** Geri Brinkers. ***Costumi:*** Hella De Jonge. ***Musica:*** Willem Breuker. ***Interpreti:*** Freek De Jonge (l'illusionista), Jim Van Der Woude (suo fratello), Catrien Woltuizen (la madre), Gerard Thoolen (il padre), Carel Lapere (il nonno), Craig Eubanks (il prestigiatore), Gerrie Van Der Klei (la sua assistente). ***Produttore:*** Big Boy Production e Stanley Hillebrandt. ***Produzione:*** Jos Stelling Filmprodukties. ***Distribuzione:*** Mikado. ***Durata:*** 1h 30 min.

Urla del silenzio: Joffé e il documentarismo inglese

Giuseppe Turroni

Il grigiore di tanta informazione televisiva falsamente documentaria ha portato lo spettatore cinematografico più vivace e maturo ad apprezzare quei valori della buona fotografia, da una parte, e dell'autentico cinema della realtà, dall'altra, un tempo trascurati a favore di una rappresentazione dell'evasione, del sogno e dell'illusione. Frastornato dalla leggerezza e dalla superficialità delle inchieste e delle indagini televisive, questo spettatore oggi cerca nel "suo" cinema una chiarezza di forme e di contenuti che sappia esprimere la verità storica del momento in termini umanamente e socialmente consapevoli.

Il "sociale" non è più, pertanto, uno schema apodittico, un "manifesto" su cui iscrivere idee più o meno polemiche. È una realtà vista e studiata nelle sue tante e forse insanabili contraddizioni, negli scontri dialettici tra le parti in causa, nel bene e nel male dell'uomo e del potere che lo condiziona, o lo trascina nell'orrore delle guerre. Ed ecco che appare sempre più attuale la lezione del grande cinema documentario del passato, di quello sovietico, di quello tedesco, di quello inglese. Si guarda al documento non più come a una copia, a una registrazione meramente fotografica e meccanica del reale, ma come a una interpretazione (ovviamente sempre soggettiva o anche parziale, data la preparazione, la cultura e l'educazione visiva dei vari autori), di una dialettica in atto, di una organizzazione nello spazio e nel tempo di quei segni che valgano a restituire quella determinata realtà e al tempo stesso la sua dimensione artistica e spirituale.

Ammirando la profonda e austera bellezza di *The Killing Fields* (Urla del silenzio) di Roland Joffé, un autore che proviene dalla televisione britannica, si pensa alla grande e non dimenticata lezione di quel documentarismo tra le due guerre che in Gran Bretagna ebbe un caposcuola prestigioso e appassionato in John Grierson, intorno a cui operarono, nell'ambito dell'Empire Marketing Board e del Film Unit del GPO (General Post Office), da lui fondati rispettivamente nel 1928 e nel 1933, i più illuminati creatori di una nuova forma della visione realistica, Flaherty e Cavalcanti, Basil Wright, Rotha, Harry Watt, Ralph Elton, Edgar Anstey e altri.

Da allora molto è mutato nel panorama cinematografico. Certe missioni di purezza totale sembrano battaglie perdute in partenza. Lo strapotere della televisione ha sopraffatto molte intelligenze. Ma un autore giovane, alle prime armi, almeno nel cinema, può coltivare ed esternare ideali di bellezza e di limpidezza morale che a volte purtroppo paiono sepolti sotto il ciarpame di troppa spettacolarità di cartapesta.

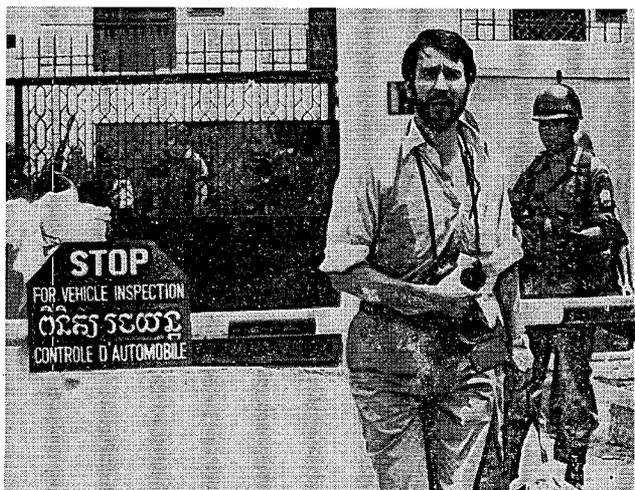
In breve, davanti a *The Killing Fields* si prova la stessa stupefatta ammirazione che mezzo secolo fa provenne dai lavori documentari di Grierson, come *Drifters* (1929), *The Country Comes to Town* e *The Voice of the World*, entrambi del 1932, o dalle opere di Wright *(The Song of Ceylon)*, di Cavalcanti *(Coal Face, We Live in Two Worlds)* e di altri. Non per via del tema, dato che gli orrori della guerra in Cambogia allora non erano immaginabili, anche se in Germania non pochi cervelli criminali stavano in quegli anni preparando strategie altrettanto mostruose. Ma proprio per la solidità dell'impianto visivo, per quel tuffarsi in pieno in una realtà che vive un'"altra vita", al di là dei concetti di piatta imitazione e di pedissequa registrazione dei fatti "così come sono accaduti". Per far questo, Joffé si è calato, più o meno consapevolmente, in quella illustre e sana tradizione a cui abbiamo accennato, e ha dato un tocco moderno, in tutto attuale, alla sua precisa volontà di reinterpretazione del reale storico, attraverso una visione, come affermava Grierson, «che potrà essere a un certo livello servizio giornalistico, a un altro poesia», e attraverso «una qualità estetica consistente nella lucidità dell'esposizione», nell'armonia, concettuale e formale insieme, tra le parti delle contraddizioni, e nell'individuazione di una struttura sintattica di scabro ed essenziale piglio narrativo.
Contro il cinema, soprattutto americano, degli "spacciatori di droga" e della "prostituzione" (sono parole sue), Grierson lanciò la sfida non del naturalismo e del verismo di letteraria memoria, ma di un realismo rivisitato attraverso le forme più avanzate dell'arte del Novecento, compresi il costruttivismo e il concretismo dello sperimentalismo filmico degli artisti sovietici. Ma il suo discorso è più fluido, secondo un gusto tutto positivista tipico degli artisti del suo paese; il montaggio è già dentro il quadro, vale a dire dentro la spazialità dei fatti sociali e storici presentati. La sua è una scelta mentale, un canovaccio trascritto prima nella mente e poi sulla pagina e infine sulla pellicola.
Dopo più di mezzo secolo Joffé si trova ancora a fare i conti coi film della droga e della prostituzione, metaforiche e no. La storia che ci racconta, del giornalista e del suo fraterno amico, è vera, è successa realmente. Ma questo conta fino a un certo punto. La verità del film consiste nella sua poesia, nella chiave estetica e formale, distaccata e oggettiva, ma mai crudamente e perversamente compiaciuta, con cui mostra le tragiche vicende di quegli orrendi massacri. È il distacco che guidava l'intelligenza morale di Rossellini in *Roma città aperta* e in *Paisà*, anche Rossellini nemico, al pari di Grierson, del cinema inteso come semplice intrattenimento e come "favola" per cervelli magari infantili.
Joffé, dunque, si trova davanti a un cinema bieco e, non di rado, demente, ai sottoprodotti della fantascienza televisiva portata sugli schermi con clangore di fanfare e con colori rutilanti. Si trova di fronte a un orrore vuoto, e all'orrore del vuoto. La strada da lui scelta è la più vecchia, e la più onesta. Da molti anni sugli schermi non si assisteva a niente di più diretto, di più vero, di più oggettivo, e insieme di più elaborato a regola d'arte, sul piano della sintassi e dello stile.
La cinepresa di Joffé si sofferma, come quella dei suoi padri ideali, Grierson o Watt, sui particolari della realtà, su valenze espressive di accentuata e vigorosa pregnanza stilistica. Anche col piano-sequenza, un procedimento tecnico che a volte può determinare un raggelamento formale nell'insie-

me, egli trova quell'armonia, quel flusso concreto e razionale, e soprattutto quella pietà che oggi è un dono rarissimo, una qualità dell'animo tanto difficile da rappresentare, anche perché pochi oggi sono disposti a volerne vedere l'intima struttura umana o religiosa.

Perciò, davanti a questo suo film, si prova quella vertigine del vero, come di chi, chiuso per anni in una stanza asfittica, si trovi all'improvviso immerso in spazi azzurri e ventosi. Allo stesso tempo, tutti siamo portati a fare un esame di coscienza. Quanto cinema vano e sterile, da noi pure pigramente acclamato, ci ha impedito di vedere e di pensare!

Con *The Killing Fields* non si pretende però di individuare una nuova via di espressione, ma anzi si è indotti a trovare in esso un fiero e sereno punto di riferimento a quanto è stato fatto nel passato, a una tradizione lucente, quella del documentarismo inglese, che tra l'altro seppe dare, mediatamente o meno, nuove linfe alla rinata cinematografia del secondo dopoguerra, con registi ancora oggi operanti (si pensi a David Lean, e al suo partire da Dickens, però senza sovrastrutture formalizzanti e calligrafiche).

In un saggio dal titolo *Appunti su John Grierson*, pubblicato su «Bianco e Nero» (n. 5 maggio 1950), Franco Venturini, ricollegando l'opera del regista inglese alla scuola sovietica, notava: «La "partenza" di Grierson fu quindi estremamente consapevole e calcolata, fu lo svolgimento rigoroso e sistematico di una poetica in atto [...] *Drifters* costituì il modello d'una poetica, segnò il punto di partenza di una scuola che è forse la più omogenea di tutta la storia del cinema».

Ora, non è certo il caso di parlare, per Joffé e il suo film, di aggancio diretto a quella scuola; ma certamente, "per li rami", molto è arrivato a lui, attra-

David Puttnam e Haing S. Ngor

Haing S. Ngor

verso una cultura visiva tra le più concretamente materiche che il cinema del suo paese abbia saputo dare. E soprattutto c'è in *The Killing Fields* la negazione di qualsisi alibi sul realismo dozzinale (o televisivo, ripetiamo), sul realismo della registrazione indifferente o in malafede. Una doppia riflessione guida quest'opera esemplare: sulle nefandezze di una storia che ci ostiniamo pur sempre a leggere in superficie, e sulle brutture di un cattivo cinema che sempre più ingrigisce le nostre anime.

Ogni scuola può avere un termine, ma resta pur sempre il valore di una sfida lanciata alle cattive coscienze e alle intelligenze opache. Quei grandi interpreti della realtà oggi sono in parte scomparsi, anche fisicamente. Ma è rimasto il loro esempio, la solidità di un impianto narrativo e visivo che può valere come modello estetico e morale. Joffé non sempre narra come loro, il suo montaggio è piano e neppure convulso o nervoso, il suo stile rifugge da appigli formali o da riferimenti alla pittura o alla migliore fotografia. Certo, egli ha guardato migliaia di fotografie su quelle stragi e quegli eccidi, ma è andato oltre, le ha ricreate sullo schermo con colori e tagli tutti suoi, con spazi che danno un di più di realtà. Perché la "realtà così com'è" è, appunto, un alibi della nostra cattiva sensibilità visiva, il testamento corrotto di un cinema falsamente politico e politicizzato.

Forte di una tradizione che ha impartito valori e leggi, formato anche da una cultura, come quella fotografica, oggi forte e agguerrita, Joffé sa tracciare con linguaggio moderno, nemico tuttavia di ogni malintesa "avanguardia", quella strada ricca di verità e di luci umane che, sola, sa unire il presente al passato, l'espressione attuale alle culture più vive, quelle che ci guidano alla comprensione delle verità di un film.

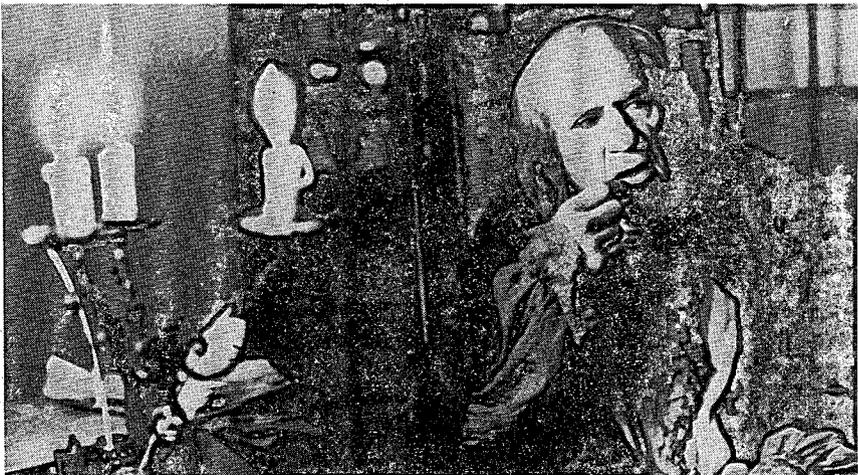
The Killing Fields
(Urla del silenzio)

Gran Bretagna, 1984. ***Regia:*** Roland Joffé. ***Sceneggiatura:*** Bruce Robinson. ***Direttore della fotografia:*** Chris Menges. ***Montaggio:*** Jim Clark. ***Aiuto regista:*** Bill Westley. ***Scenografia:*** Roger Murray Leach, Steve Spence. ***Arredamento:*** Tessa Davies. ***Costumi:*** Judy Moorcroft. ***Musica originale:*** Mike Oldfield. ***Musiche:*** "Image" cantata da John Lennon; "Nessun dorma" dalla *Turandot* di Puccini, cantata da Franco Corelli; "Band on the run" cantata da Paul McCartney e i Wings. ***Interpreti:*** Sam Waterson (Sydney Schanberg), Haing S. Ngor (Dith Pran), John Malkovich (Al Rockoff), Julian Sands (Jon Swain), Craig T. Nelson (addetto militare), Spalding Gray (console americano), Bill Paterson (Dr. Macentire), Athol Fugard (Dr. Sundesval), Graham Kennedy (Dougal), Katherine Krapum Chey (moglie di Pran). ***Produttore:*** David Puttnam. ***Produzione:*** Enigma per Goldcrest e International Film Investors. ***Distribuzione:*** PIC. ***Durata:*** 2 h 23 min.

Amadeus: la confezione-regalo di Forman

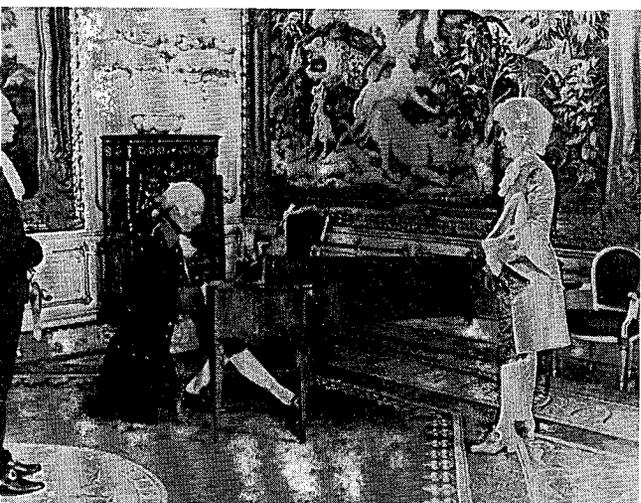
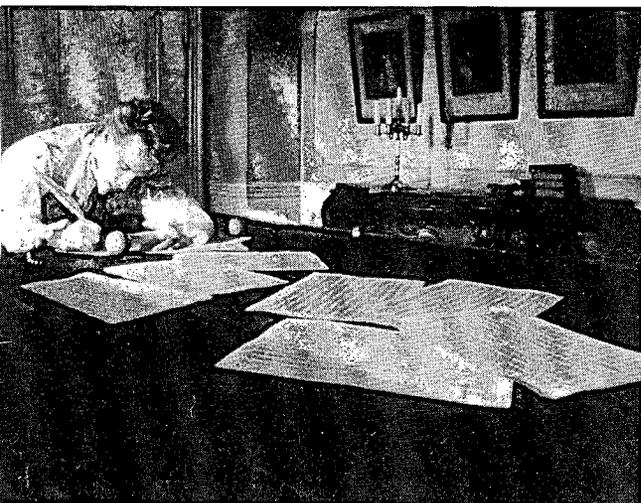
Giovanni Buttafava

«Troppe note». La straordinaria battuta suggerita dai filistei a Giuseppe II come argomento critico nei confronti dell'invadente creatività mozartiana non è solo un abile modo di evitare il confronto diretto con una realtà artistica che supera la consuetudine consumistica del fruitore tranquillo, una reazione di difesa alla devastante proposta del Genio. La stessa argomentazione aveva usato proprio quel Beaumarchais che nel film di Forman è difeso con tanto accanimento da Mozart intento a musicare le rivoluzionarie "Nozze di Figaro" (ma Da Ponte dov'è?) e che in realtà era amico ed estimatore di Salieri. Il quale musicò un libretto di Beaumarchais illuminato da «une grande idée philophique», incentrata, guarda caso, sull'invidia del monarca Atar per il glorioso guerriero Tarare (*Tarare*, Parigi, 1787). Beaumarchais sosteneva che «trop de musique dans la musique est le défaut de nos grands opéras».
Quanta musica c'è in *Amadeus?* Troppa? Troppo poca? Quando Mozart difende di fronte all'imperatore Giuseppe II il finale del secondo atto delle "Nozze di Figaro", confessando di aver fatto una musica lunga "venti minuti", superando così di più del doppio quel che si riteneva la misura normalmente tollerata dall'orecchio del pubblico del tempo, ci si aspetta un'esemplificazione adeguata. Se non di venti minuti venti, come farebbe Jean-Marie Straub, almeno, diciamo, di cinque minuti, un tempo relativamente lungo per lo spettatore; niente, uno striminzito esempio musicale, e via. Allo spettatore si risparmia la "noia" dell'ascolto ("troppe note"?): gli si chiede di accettare la nozione da "bigino" impartitagli dal film e di procedere nel godimento delle meraviglie a seguire. Come nelle dispense tipo Fratelli Fabbri. Il pubblico ideale, del resto, nei due casi, è lo stesso. Ed è la stessa anche l'ideologia che sta dietro questa confezione-regalo.
Non ci scandalizziamo di fronte alle licenze storiche, filologiche, poetiche, eccetera eccetera, di Shaffer e Forman. Ci mancherebbe altro. Anche se quando si assumono nome e cognome e opere di personaggi reali un minimo di rispetto sarebbe forse moralmente da esigere. Non importa: il Discorso è un altro (ma intanto gran parte del pubblico crede che quello sia il vero Mozart, che l'altro sia il vero Salieri, e che Giuseppe II fosse davvero così, eccetera eccetera; e un'altra buona parte, disincantata con giudizio, prende con le molle, ma accettando la sostanza del Discorso. Un moralista potrebbe disquisire sull'immoralità congenita dei circenses in generale, e della dimensione spettacolare degli anni Ottanta in particolare. Non è il nostro caso, ma tenetene conto). Il Discorso è un altro, d'accordo. Ma allora

perché impartirci lezioncine di musica abbastanza pretenziose, con tanto di scomposizione strutturale, abilissima nella ormai celebrata sequenza della dettatura del "Requiem" a Salieri, o nella trasformazione "a vista", anzi "a orecchio" da parte del genio Mozart di una banale marcetta di Salieri nel nucleo tematico fondamentale della sublime aria di Figaro del primo atto delle "Nozze" («Non più andrai, farfallone amoroso»)?
La lezione di musica del film — dilatata a dismisura rispetto alla commedia di Shaffer — è eccessiva o insufficiente, secondo i casi. Nessuno è in grado di cogliere davvero la differenza qualitativa, come si vorrebbe in un pubblico ormai debitamente "avvertito", fra i *frammenti* mozartiani e il finale dell'opera di Salieri rappresentata (dovrebbe essere "Axur re d'Ormus", 1788, adattamento italiano e "reazionario" del *Tarare* da parte del librettista Da Ponte, — ma dov'è Da Ponte nel film di Forman? —): segno che l'opera di Forman da questo punto di vista è fallita. Serve soltanto come incentivo — e forse è già qualcosa — per l'acquisto di qualche long playing o compact disc o magari di una video cassetta con quell'altro truce tradimento del *Don Giovanni* di Losey. Promozione culturale insomma. Neo-consumismo. E siamo di nuovo ai Fratelli Fabbri. Con tutto il rispetto. Le note, insomma, sono troppo poche. Servono a incantare non a convincere. Del resto il pubblico di *Amadeus* non vuole nessuna lezione, vuole solo il fantasma di una competenza, presunta o reale, ma programmaticamente assoluta, da parte di chi gli offre lo spettacolo.
Nonostante tutto, allora, "prima le parole poi la musica"?
Il Discorso di *Amadeus* parte, si sa, da Puskin e dalla sua tragedia in due scene *Mozart e Salieri* (1830, cinque anni dopo la morte di Salieri). Il primo titolo pensato per questo brevissimo, straordinario lampo drammatico, "Invidia", definisce il tema. Shaffer nella pièce campione d'incassi in tutto il mondo, da cui è tratto il film di Forman (senza il successo di Shaffer il film certamente non esisterebbe), introduce un elemento tematico fondamentale in più rispetto a Puskin, oltre variare ad libitum e quasi all'infinito il tema dell'invidia: Salieri, che in Puskin non si ha motivo di ritenere un musicista modesto, diventa il campione della Mediocrità. Consapevole fin

Fred Murray Abraham

dall'inizio della propria miseria nei confronti del genio luminoso di Mozart, il Salieri di Shaffer non fa che ripresentarsi a ogni battuta, con una insistenza che sfiora la monotonia, con le stesse caratteristiche. In Puskin bastavano cinque battute finali per introdurre un dubbio («E se non fossi un genio?...», e il dubbio è sulla qualità etica dell'azione compiuta — l'avvelenamento di Mozart — più che sulla consapevolezza della superiorità estetica di Mozart) e rendere dinamico il personaggio.
Nel film Forman riprende la struttura a flashback, ma così accettando la monodimensionalità del personaggio: l'inizio equivale alla fine, e nessuno sviluppo è previsto nel personaggio Salieri, quindi neppure nel personaggio Mozart. Shaffer sceneggiatore e Forman regista possono allora solo *variare*, non *sviluppare* il tema. Nella commedia Shaffer, rinunciando per forza di cose a un'esemplificazione musicale eccessiva, si rifaceva a una sorta di virtuosismo della parola, a uno scontro di linguaggi-caratteri. Nel film la funzione della variazione è assunta dalla *confezione*, ammirevole se si vuole (anche se ci sarebbero da indicare certi dislivelli nei singoli contributi artistici: e Josef Svoboda vale assai di più della coreografia di Twyla Tharp, per esempio; e non c'è confronto fra la resa di Tom Hulce e quella di Elizabeth Berridge, fra gli interpreti; ma non è il caso di proseguire nell'elenco delle benemerenze e dei demeriti. Campione mondiale del "fatto bene", *Amadeus* sollecita in ogni spettatore un'adesione e un'ammirazione scolastiche, pretende una pagella con i giudizi di merito parcellizzati al massimo, sottintendendo che la media matematica dei voti sia il giudizio definitivo sul film. Schizofrenia artigiana, o industriale. Sottrarsi per una volta all'accademia del "bene gli altri"). Variazione è anche la

Dall'alto: Fred Murray Abraham; Elizabeth Berridge e Tom Hulce; Tom Hulce e Roy Dotrice

Tom Hulce con, sopra, Fred Murray Abraham e, al centro, con Fred Murray Abraham e Jeffrey Jones

musica, naturalmente, seppure, come s'è visto, con l'ambiguità insita nel presentarla, contraddizione fatale, come *accessoria* ma insieme *fondamentale,* essendoci una colonna sonora da onorare, in Dolby possibilmente, e una richiesta di "realismo" impensabile nella stilizzazione teatrale. Ma torniamo alle Parole, che vengono — si è visto — prima della Musica.

Di fronte alla mediocrità cosciente di Salieri sta il Genio con le sue epifanie indiscutibili: il Genio crea per grazia naturale, senza il minimo sforzo, senza il minimo lavoro, saltando a piè pari ogni elaborazione di materiali preesistenti o codificati, in lampi iper-romantici e iper-idealistici, mai più visti con tale intensità dai tempi dell'*Andrej Rublëv* (e il rapporto fra Teofane Greco, il Salieri di turno, e Rublëv, nel film di Tarkovskij, era già una specie di trascrizione libera della minitragedia puskiniana, a un livello di elaborazione intellettuale molto più alto di quello di Shaffer-Forman).

Inevitabilmente sorge parallelo il tema della Grazia, dell'apparente "ingiustizia" di Dio: ma per sviluppare un simile soggetto (che poi sarebbe stato un modo per sviluppare anche il soggetto collaterale e principale della mediocrità) occorreva una "certa" fede se non una fede certa (Dostoevskij o Manzoni, insomma).

Ma Shaffer e Forman sono dei miscredenti: quando a un quarto di film Salieri butta il crocifisso nel fuoco il tema scompare, e praticamente il film è finito. Il resto è variazione, o peggio decorazione. Splendida, anche. E a sostituire la provvidenza (o il fato che incombe, dandole senso e grandezza, sulla tragedia puskiniana) interviene uno storicismo d'accatto, la teologia del pettegolezzo. Bruciato Dio, le simpatie ammirate dello spettatore vanno a chi ha "più potere" di cambiare gli eventi, anzi di farli andare avanti (perché già iscritti non

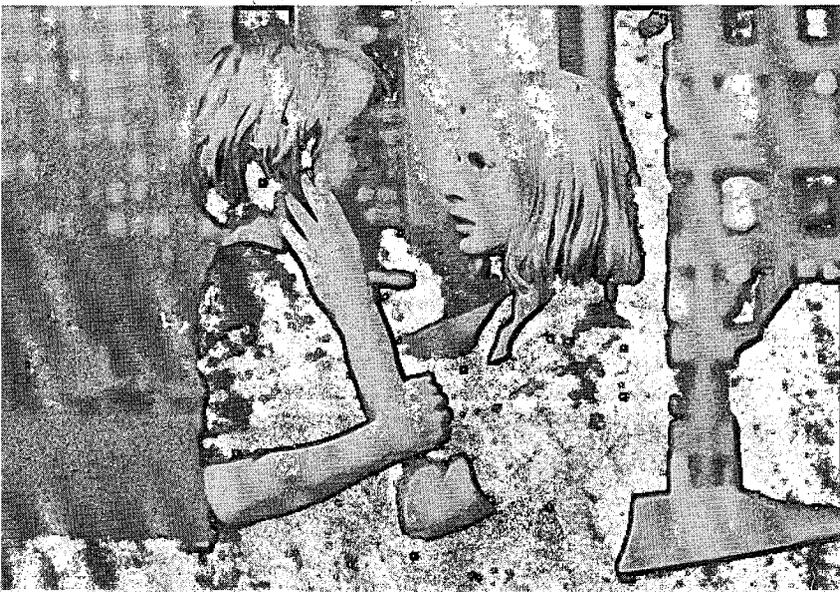
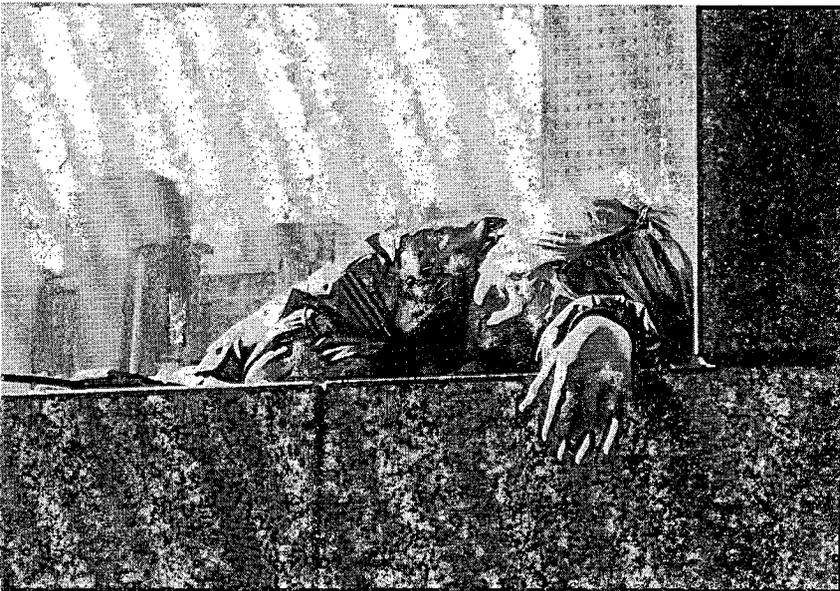
nel libro del destino o nei disegni della provvidenza, ma nel manuale di storia per le scuole superiori): l'imperatore Giuseppe II, il cui ruolo non per nulla è stato dilatato rispetto all'originale teatrale; personaggio che garantisce insieme grandi scene storiche e decorative, che serve a far finta che ci sia una trama non obbligata e a giustificare lo sfarzo regale necessario alla mistica della bella confezione propria del Grande Professionismo di Forman.

Ma per catturare il pubblico di oggi occorre qualcos'altro, e il film introduce un'altra variante tematica, che se non assume un peso equiparabile a quello dell'Invidia e della Mediocrità è tuttavia fra le cause della grande forza di richiamo di *Amadeus*. È la componente psicanalitica collegata al rapporto Mozart figlio/Mozart padre (personaggio quest'ultimo assente dalla commedia di Shaffer): la statua del Commendatore è una proiezione paterna. E Salieri ne approfitta per il suo diabolico disegno. Per quanto discutibile, il collegamento è singolare e per un attimo interessante. Ma poi ecco che arriva la Regina della Notte che sarebbe la proiezione della suocera, e allora tutto crolla nella mediocrità vera dell'espediente culinario: è solo un sapore in più a un piatto che ormai si conosce già fino in fondo.

No, il vero tema è sempre quello, il "Dio liberami dalla mediocrità" di Salieri. Che è certamente più interessante e vivo del suo contrario, il "Dio dammi la mediocrità" del superuomo, Mozart o qualunque altro genio che sia (tollerabile in bocca a un eroe di Stendhal, meno in uno di Pupi Avati: cfr. *Noi tre*). Ma le due invocazioni in fondo si equivalgono: servono a rassicurare il borghese più o meno piccolo che tutto il mondo è paese, che il genio è umanamente uno come noi, se non peggio, ha le stesse debolezze quotidiane nostre o (seconda ipotesi) vorrebbe averle. Solo prospettive religiose (Tarkovskij) o materialiste (Straub) hanno sviluppato davvero un discorso non piccolo-borghese su genio e mediocrità. E poi, Salieri non è forse un genio anche lui? Capisce a prima vista, senza la minima esitazione (con la stessa rapidità con cui Mozart crea) la grandezza delle note mozartiane e unico fra tutti comprende il legame di soggezione Leopold-Amadeus, intuendo che in quella stessa Vienna di lì a un secolo ci sarebbe stato Freud. Un genio critico. Un genio moderno.

Amadeus

Stati Uniti, 1984. ***Regia:*** Milos Forman. ***Sceneggiatura:*** Peter Shaffer, autore della commedia originaria omonima. ***Fotografia*** (colore): Miroslav Ondricek. ***Montaggio:***Nena Danevic, Michael Chandler. ***Scenografia:*** Patrizia von Brandestein (per le riprese teatrali: Josep Svoboda). ***Costumi:*** Theodor Pistek. ***Coreografia:***Twyla Tharp. ***Coordinatore delle musiche:*** John Strauss. ***Direttore d'orchestra e supervisore delle musiche:*** Neville Marriner. ***Interpreti:***Fred Murray Abraham (Antonio Salieri), Tom Hulce (Wolfgang Amadeus Mozart), Elizabeth Berridge (Costanza Mozart), Simon Callow (Emanuel Schikaneder), Roy Dotrice (Leopold Mozart), Jeffrey Jones (Giuseppe II), Christine Ebersole (Katerina Cavalieri), Barbara Bryne (signora Weber), Richard Frank (padre Vogler). ***Produzione:*** Saul Zaentz Company. ***Distribuzione:***Medusa. ***Durata:***2 h 38 min.

Tom Hulce

Harry Dean Stanton, il piccolo Hunter Carson e Nastassja Kinski in *Paris, Texas* di Wim Wenders

Paris, Texas: le "pie bugie" di Wenders

Claudio Magris

La famiglia non ha avuto una grande fortuna nella letteratura e, in generale, nelle rappresentazioni artistiche; quale oggetto o tema delle opere di poesia o presunte tali essa ha avuto un ruolo secondario, è stata una presenza scialba e trascurata, oppure è stata svisata nella celebrazione edificante e nella dissacrazione convenzionale, entrambe banali e scontate. Gli inizi, a dire il vero, erano stati promettenti; in una delle più grandi pagine dell'*Iliade* Omero raffigura, nella scena di Ettore, Andromaca e Astianatte, tutta l'intensità, la pienezza di senso, l'avventurosa e appassionata poesia della vita familiare. Ma l'esempio omerico non ha avuto molto seguito. La grande arte ha cantato spesso, in forme diverse, le varie corde della passione, la lirica del sentimento amoroso fra due persone, ma si è confrontata raramente con l'epicità dell'esistenza familiare; ha ritratto la felicità estatica dei due amanti musiliani soli per pochi giorni fra il cielo e il mare, i trucchi di Zeno per tenere lontana l'amata figura di Ada e per mantenere sempre desiderabile la sua figura, l'amore e l'autoinganno di Swann.

Forse è più facile raccontare la storia di Tristano e Isolda che della famiglia Rostov di *Guerra e pace*, la cui totalità affettiva e il cui ritmo quotidiano costituiscono la necessaria, semplice e profonda musica di fondo dalla quale sboccia l'incanto di Sonia e di Natascia. È stata soprattutto la letteratura ebraica, concentrata da secoli sui valori larici, universali-umani del nucleo familiare — che custodiva la Thorà circondata da un ambiente esterno minaccioso e ostile — a celebrare con autentica poesia il mondo domestico: nei romanzi di Schalom Alejchem, ad esempio in *Tewie il lattaio*, la religio coniugale, la paternità, i vincoli fraterni diventano un vero universo, insondabile e imprevedibile. Non a caso Kafka, sradicato da quella tradizione ma nostalgico della sua totalità, sentiva come una colpa la sua inettitudine alla famiglia, all'esistenza condivisa, al dormire e all'invecchiare insieme, a essere padre, perché sapeva — come del resto scriveva esplicitamente a Milena — che l'epos familiare era la grande, rischiosa avventura della vita che esponeva alla vittoria o al fallimento, mentre l'occasionale "mezz'ora a letto" con l'una o con l'altra donna erano realtà di scarso significato, che scivolavano via nell'indifferenza.

Sino a poco tempo fa, nella produzione artistica corrente — anche e soprattutto in quella cinematografica — era consueta e quasi obbligata la stereotipa rappresentazione dissacrante della famiglia: il matrimonio quale convenzione repressiva, il padre e la madre come figure tiranniche, il fluire quotidiano come *routine* soffocante. Di recente la tendenza sembra essersi

rovesciata e alla banalità della scontata dissacrazione è subentrata quella della sdolcinata apologia. In entrambi i casi si perde l'ambivalenza, che contrassegna spesso la realtà affettiva e che è appunto intreccio di positività e negatività, abbandoni e riserve, armonia e conflitto, conformemente alla complessità della vita umana. Kafka poteva celebrare a buon diritto la vita familiare, proprio perché ne aveva smascherato — ad esempio nella *Lettera al padre* o nella *Metamorfosi* — le degenerazioni regressive, il pervertimento dei valori larici negli arcaici legami di sangue che rinchiudono e risucchiano l'individuo nella "pappa informe delle origini".
La famiglia cellula dell'universale-umano è quella che educa alla libertà, che prepara e indirizza il figlio alla sua sortita da casa e alla sua odissea nel mondo, non quella che lo rinserra nelle catene tribali. La moda del riflusso, che si sovrappone a quella della ribellione viscerale, ripropone invece spesso i valori familiari non nella loro autenticità e nella loro creatività, bensì nella loro degenerazione caricaturale, nel vincolo tribale.
Vari fenomeni della vita sociale mostrano i segni di questa regressione a un'oscurità ancestrale, antecedente alle *Eumenidi* eschilee e al loro luminoso trionfo dello spirito sull'oscurità del sangue (il magistrato americano che vuol fare assistere i familiari della vittima all'esecuzione del colpevole, degradando la giustizia a vendetta di clan; i progetti di legalizzare l'eutanasìa rendendo i congiunti arbitri della vita e della morte di un individuo; l'indebita rilevanza giuridica data al perdono concesso dal parente della vittima, perdono che può avere invece un valore puramente morale, e così via).
Condivido la polemica di Dieter Wellershoff contro le "pie bugie" di questi atteggiamenti, che egli vede incarnati e ribaditi nel fortunato film di Wim Wenders *Paris, Texas*, com'egli ha scritto in un polemico articolo apparso sulla «Zeit» il 15.2.1985. Non a caso il film è efficace — e a tratti bellissimo, nonostante certe monotone lentezze — nella prima parte, quando rappresenta e racconta, senza intenti predicatori e moraleggianti, una situazione di desolazione e di malinconia o di serenità non retorica: la solitudine e l'estraneità esistenziale del padre, che non avendo accanto a sé la moglie e il figlio ha perduto tutto; lo schietto rapporto coniugale di suo fratello e di sua cognata, che hanno tenuto il bambino con loro come un loro figlio, venendo sentiti da lui come autentici genitori, giacché si è padri, madri e figli non certo solo nella carne; la tranquilla e normale serenità del bambino; l'intesa domestica di quella famiglia adottiva che è, e viene rappresentata, con semplicità e con poesia, come una vera famiglia e come una realtà di valori.
Le magistrali immagini delle strade e dei deserti dell'America, che fanno assomigliare quest'ultima a un altro pianeta, a un paesaggio extra-terrestre, sono il giusto sfondo simbolico della solitudine sentimentale, così come gli interni domestici sono l'adeguato scenario dell'armonia familiare. In una stupenda scena, un vero grande momento di cinema — quando il padre fuggiasco e straziato rivede i filmini della sua perduta felicità familiare — vicinanza e lontananza, amore e assenza si fondono in una perfetta poesia.
Questa tensione cade di colpo, sino al ridicolo e al pacchiano, quando scatta il momento positivo, che evidentemente Wenders — ognuno ha i suoi territori privilegiati e i suoi territori vietati — non sa raccontare. Il padre, quello carnale, e il bambino partono alla ricerca della madre (quella carna-

le), la ritrovano e tutto finisce bene, in un vero capitombolo poetico. Il film diventa un polpettone oltre ogni credibilità umana e artistica, e senza che il regista sappia trovare lo stile adeguato a narrare il fumettone nei modi e con le forme che gli sarebbero propri. E così si susseguono il colloquio strappalacrime con la madre ritrovata in un bordello particolare, in cui l'eros si risolve in video-conversazioni telefoniche fra i clienti e le donne; il racconto delle vicende passate, con gelosie estenuanti, il marito che non vuol andare a lavorare perché vuol restare tutto il giorno accanto alla moglie amata, la quale comprensibilmente s'innervosisce; la moglie legata di notte a un campanello perché non scappi, la sua fuga, l'incendio che lei appicca per vendetta. Il drammone inverosimile, oltretutto raccontato a voce e privo di quel movimento e di quell'azione che possono riscattare il *feuilleton,* muove al riso, presto spento peraltro dalla noia. Ieri si poteva scrivere *Senza famiglia,* oggi non si può narrare un fumettone *Con famiglia.* Tutto si conclude nell'incontro col figlio, il cuore di mamma che si commuove e i due che restano insieme.
I genitori adottivi, che si disperano per la scomparsa del bambino, vengono semplicemente dimenticati — dal bambino e dal regista — e spariscono dalla scena, come fossero delle comparse irrilevanti. Ogni complessità della vicenda — per esempio la tensione tra fuga e ritorno, fra ruolo materno e prostituzione — si dissolve e si appiattisce; le ambivalenze e le contraddizioni dell'esistenza non esistono, vengono cancellate in un kitsch sentimentale. Con grossolana semplificazione il film celebra il trionfo della voce del sangue sui legami della libera elezione spirituale e sembra una predica contro l'istituto dell'adozione e contro gli affetti reali.
Se *Paris, Texas* fosse stato girato per conto dell'Opus Dei, sarebbe stato irriso, almeno in parte, quale propaganda edificante per la restaurazione della famiglia. Poiché il regista è Wim Wenders, si dà a priori per scontato che si tratta di un film originale, esente da ogni sospetto di retorica reazionaria. È una delle tante prove dell'eteronomia artistica, come l'ha chiamata Guido Morpurgo-Tagliabue: si valuta un'opera non in base a ciò che essa è, ma in base all'idea precostituita che si ha di essa e del suo autore; in base al contesto generale di produzioni e messaggi artistici nel quale essa, almeno dichiaratamente, s'inserisce. Un testo viene valutato non per ciò che esso è, ma per ciò che il suo autore, e il meccanismo tautologico dell'industria culturale, proclamano che esso è. Con ironica malinconia, Borges ha scritto, dando alle stampe un libro di poesie, che non attendeva con ansia il giudizio della critica, perché sapeva che quei versi sarebbero stati giudicati non nella loro qualità, bensì in conformità alla generica e consolidata immagine che i critici ormai avevano di lui.

Paris, Texas

Francia/Germania, 1984. ***Regia:*** Wim Wenders. ***Soggetto:*** L.M. Kit Carson. ***Sceneggiatura:*** Sam Shepard. ***Fotografia***(colore): Robby Muller. ***Montaggio:*** Peter Przygodda. ***Aiuto regista:*** Claire Denis. ***Scenografia:*** Kate Altman. ***Costumi:*** Birgitta Bjerke. ***Musica:*** Ry Coder. ***Interpreti:*** Harry Dean Stanton (Travis), Dena Stockwell (Walt), Aurore Clement (Anne), Hunter Carson (Alex), Nastassja Kinski (Jane), Berhard Wicki (dottor Ulmer). ***Produttore:*** Don Guest. ***Produzione:*** Road Movies Filmproduktion (Berlino), Argos Film (Parigi), con la partecipazione di WDR (Colonia), Pro Ject (Monaco), Chanel 4 (Londra). ***Distribuzione:*** Academy. ***Durata:*** 2 h. 28 min.

GRANDIOSO
FILM D'ARTE
DELLA MILANO FILMS
LA DIVINA COMMEDIA
DI DANTE ALIGHIERI
INFERNO
CONCESSIONARIO PER TUTTO IL MONDO
GUS.VO LOMBARDO NAPOLI

L'*Inferno* della Milano-Films

Aldo Bernardini

Inferno è in assoluto il primo film a lungometraggio realizzato in Italia, con un dispendio di mezzi economici e tecnici quale non si era mai verificato in precedenza. È stato anche il primo film a godere di un apposito lancio pubblicitario orchestrato con metodi moderni, a venire proiettato a pubblici selezionati degni di una importante "prima" teatrale e a essere accolto e recensito sulla stampa nazionale con un rilievo mai prima accordato a un film. L'uscita dell'*Inferno* fu insomma un avvenimento importante, e non solo per il cinema italiano: inaugurò infatti una moda, quella del kolossal di lunghezza superiore ai mille metri, che nel giro di un paio d'anni coinvolgerà tutte le maggiori case di produzione italiane, imponendo in campo internazionale una svolta che avrebbe cambiato in profondità, da allora in poi, i criteri di produzione, di distribuzione e di programmazione dei film.
Se tutto questo è vero e accertato, è sorprendente che fino a oggi critica e storiografia si siano occupate così poco e di sfuggita di quest'opera-chiave. Contava certo anche il fatto che fino a pochi anni fa nelle cineteche italiane non esisteva alcuna copia di questo film: ma bastava raggiungere Copenaghen, Londra o Washington per poterne avere una a disposizione.
Oggi finalmente la Cineteca nazionale ne conserva una copia ininfiammabile, giunta in Italia per spontanea iniziativa della cineteca bulgara: copia già più volte proiettata in varie occasioni, a Roma e altrove. È dunque arrivato il momento di occuparsi un po' più da vicino di questo film, anche per un doveroso risarcimento al coraggio e al talento di pionieri, i cui nomi risultano oggi pressoché dimenticati, ma che furono, all'inizio degli anni Dieci, tra i protagonisti della prima, straordinaria fioritura della nostra cinematografia. Occuparsi dell'*Inferno* significa però anche affrontare e mettere allo scoperto i problemi di filologia e di metodo con i quali si scontra lo storico che voglia studiare il cinema muto e accostarne oggi le opere; ed è anche di questi problemi che cercherò di dar conto al lettore.
A tale proposito, una prima notazione subito si impone, per far intendere la provvisorietà e la parzialità di questo primo approccio. La copia dell'*Inferno* oggi a disposizione presso la Cineteca nazionale è non solo, come vedremo subito, lacunosa, ma manca anche di una dimensione, fondamentale e a volte determinante per i codici espressivi del cinema muto: quella del colore. Come tutti sanno, il colore, aggiunto per imbibizione o per viraggio a ogni copia, svolgeva all'epoca una funzione importante nella determinazione dell'atmosfera espressiva e dei valori figurativi di ogni inquadratura; ed

è quasi sicuramente a questa assenza del colore che dobbiamo attribuire l'illeggibilità e la confusione di alcune scene della copia visionata[1].
Meno rilevante — ma è difficile oggi valutarne il peso — sembra l'irreperibilità della partitura musicale scritta appositamente per il film da certo Raffaele Caravaglios (nei resoconti d'epoca citato con il titolo di cavaliere piuttosto che con quello di maestro; ma indicato anche come direttore del Concerto Comunale di Napoli). L'esistenza di una apposita partitura per commentare con l'orchestra almeno le prime proiezioni del film[2], segnala comunque anche un altro primato dell'*Inferno* e conferma come il rilancio di questa pratica, da parte delle case di produzione, in Italia come all'estero[3], fosse un'ulteriore conseguenza della valorizzazione del film come opera di creazione autonoma che la nuova moda del lungometraggio determinava nella coscienza dei realizzatori come in quella dei critici e del pubblico.

Il racconto

Originariamente suddiviso in tre parti e in 54 scene[4], per una lunghezza complessiva di circa 1400 metri, il film ripropone e illustra sullo schermo i momenti e i personaggi più noti del poema dantesco, seguendo passo passo lo schema della Cantica, dallo smarrimento nella "selva oscura" all'uscita dall'Inferno.
La scaletta e il contenuto delle scene si possono così schematizzare:

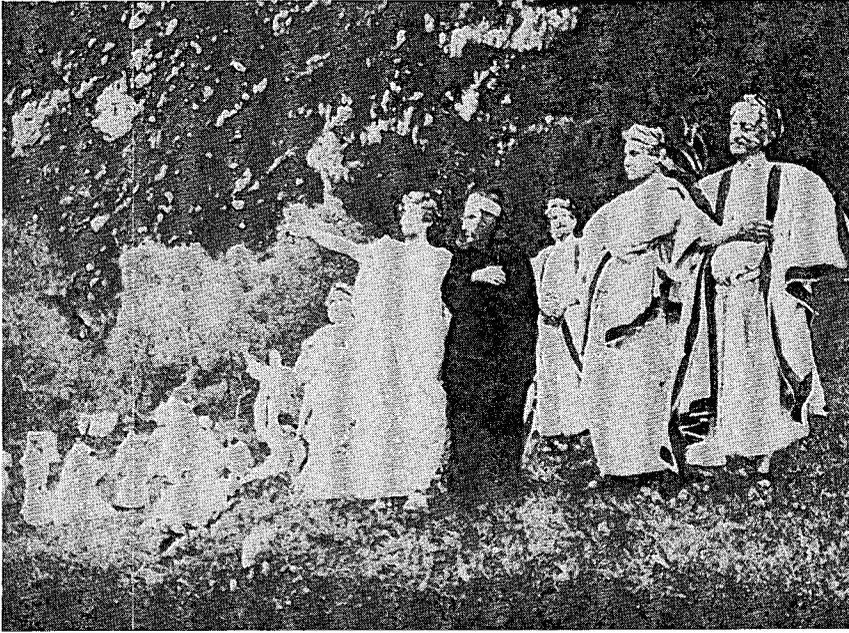
1. Dante smarrito nella selva oscura.
2. L'incontro con le tre fiere (la lonza, il leone e la lupa).
3. Beatrice raggiunge Virgilio nel Limbo chiedendogli di assistere Dante.
4. Virgilio compare a Dante, lo difende dalla lupa e lo guida all'ingresso dell'Inferno.
5. Dante e Virgilio superano l'ingresso dell'Inferno.
6. I poeti incontrano Caronte che traghetta le anime. Dante cade svenuto.
7. I poeti entrano nel Limbo.
8. Incontro con Omero, Orazio, Ovidio e Lucano.
9. I quattro saggi mostrano ai poeti gli spiriti dei grandi e poi prendono congedo.

---

[1] Roberto Paolella (*Storia del cinema*, vol. I, Napoli, Giannini, 1956, p. 82) cita a questo proposito «le furibonde imbibizioni in rosso fuoco delle scene infernali»; mentre per un importante critico dell'epoca, R. Namias (in riferimento però alla prima edizione, del 1909) l'opera, «come tecnica, specialmente per ciò che riguarda i viraggi, è ben lontana dal raggiungere la perfezione del *Nerone* di Ambrosio» («Il Progresso fotografico», Milano, n. 10, ottobre 1909, p. 317).

[2] Dai resoconti d'epoca non è però stato possibile capire se il commento musicale coprisse tutta la durata della proiezione: si accenna infatti soltanto a una ouverture, eseguita prima dell'inizio del film.

[3] Già nel 1905/1906 i primi film della Alberini & Santoni e della Cines (*Malia dell'oro, Romanzo di un Pierrot, Nozze tragiche*, ecc.) venivano venduti assieme ad apposite partiture musicali scritte da Romolo Bacchini.

[4] Questa suddivisione in scene risulta dalle *brochures* italiana e francese del film pubblicate all'epoca. In una descrizione inglese in mio possesso lo stesso racconto risulta invece suddiviso in 60 scene.

"Il nobile castello ove sono gli spiriti dei grandi" (foto dalle brochures d'epoca)

10. L'incontro con Minosse.
11. I poeti vedono i lussuriosi trascinati dalla «bufera infernal, che mai non resta».
12. Incontro dei poeti con Paolo e Francesca.
13. Il racconto di Francesca (flashback).
14. Dante si commuove al racconto di Francesca e sviene.
15. Incontro con Cerbero, con le tre bocche.
16. I golosi, percossi dalla pioggia.
17. Incontro con Plutone.
18. I prodighi e gli avari, che spingono grandi pietre.
19. Gli accidiosi e gli iracondi immersi nella palude Stige.
20. L'ateo Flegias traghetta i poeti alla città di Dite.
21. La barca con i poeti viene fermata da Filippo Argenti.
22. I poeti entrano nella città di Dite, dopo aver parlamentato con i diavoli ed essere sfuggiti alle tre Furie.

(fine della prima parte)

23. Gli eretici nei sepolcri infuocati.
24. L'incontro con Farinata degli Uberti.
25. L'incontro con Cavalcante Cavalcanti.
26. La tomba di Papa Anastasio e l'invettiva di Virgilio.
27. La selva dei suicidi con le Arpie e Pier delle Vigne.
28. L'accecamento di Pier delle Vigne (flashback).
29. Il suicidio di Pier delle Vigne (fine del flashback).
30. I dilapidatori delle proprie sostanze inseguiti e lacerati da cagne.
31. I violenti contro Dio percossi dal fuoco, e Capaneo.
32. Sul dorso di Gerione, i poeti scendono in Malebolge.
33. Le dieci Malebolge.
34. Prima bolgia, con i ruffiani fustigati dai demoni.

35. Seconda bolgia, con «gli adulatori e le femmine lusinghiere» immersi nello sterco.
36. Terza bolgia, con i simoniaci sepolti col capo all'ingiù; papa Nicolò III.
37. Quarta bolgia, con gli indovini «stravolti sulle reni».
38. Quinta bolgia, con i barattieri immersi nella pece bollente: un diavolo getta un dannato nella pece.
39. Incontro con Malacoda, che fa scortare i poeti dai diavoli ed estrae dalla pece Ciampolo di Navarra.
40. Ciampolo sfugge ai demoni, che si azzuffano tra loro.
41. I demoni inseguono i poeti.

(fine della seconda parte)

42. Sesta bolgia, con gli ipocriti incappucciati che calpestano Caifasso. I poeti si arrampicano sulla montagna.
43. Settima bolgia, con i ladri minacciati dalle serpi.
44. Ottava bolgia, con i consiglieri fraudolenti avvolti nelle fiamme.
45. Nona bolgia, con i seminatori di scandali e scismi mutilati: Maometto col petto squarciato e Bertrando dal Bornio col capo staccato dal busto.
46. Decima bolgia, con i falsari «fatti lebbrosi, pazzi o idropici».
47. Incontro con i giganti Nembrotto, Fialte e Anteo.
48. Anteo prende sulle palme delle mani i poeti, e li deposita sulla stagno gelato di Cocito con i traditori della patria.
49. Il conte Ugolino rode il teschio dell'arcivescovo Ruggeri.
50. Il racconto del dramma del conte Ugolino rinchiuso nella torre con i figli: «Più che il dolor, poté il digiuno» (flashback).
51. La Tolomea, con i traditori degli amici e frate Alberigo.
52. La Giudecca, con i traditori dei benefattori e Lucifero che divora il corpo di Giuda.
53. I poeti escono dall'Inferno attraverso l'imboccatura di una grotta.
54. Il monumento dedicato a Dante a Trento.

A parte la già accennata assenza dei viraggi, la copia della Cineteca nazionale risulta lunga 1.247 metri contro i probabili 1.400 dell'originale: mancano quindi circa 150 metri. Se le didascalie (peraltro non numerate sulla copia) sembra che ci siano tutte (sono 61[5]), non ci sono invece sei scene: la 24 (l'incontro dei poeti con Farinata degli Uberti), la 25 (l'episodio di Cavalcante Cavalcanti), la 33 (l'ingresso dei poeti nelle Malebolge), la 36 (i simoniaci), la 51 (la Tolomea) e la 54 (il monumento a Dante)[6].
Il lungo arco di tempo richiesto dalla lavorazione del film (avviata verso la metà del 1909 e conclusa alla fine del 1910) e la varietà delle situazioni che scandiscono le tappe del viaggio all'Inferno di Dante fanno sì che questo film sia davvero un compendio dei risultati migliori, dal punto di vista tecnico e stilistico, raggiunti dal cinema internazionale in quel primo periodo del suo sviluppo, contrassegnato dalla regola del cortometraggio; mentre nello stesso tempo l'ampiezza e la coerenza della concezione strutturale ne fanno davvero un primo, importante, significativo ed esemplare saggio di

[5] Risulta quindi strana l'indicazione della commissione di censura, che indicava l'ultimo "quadro" del film con il numero 59: numero non corrispondente né a quello delle scene né a quello delle didascalie.

[6] Quest'ultima scena non c'è né nella copia del film che ho studiato né nell'edizione italiana della *brochure* pubblicitaria; è indicata invece nell'edizione francese della sceneggiatura. Ne vedremo più avanti la ragione.

quello che il cinema stava diventando, entrando nella nuova, inedita dimensione del lungometraggio.
In coerenza con la mentalità allora largamente diffusa tra i cineasti italiani, la realizzazione del film (facilitata certo anche da una struttura a episodi che consentiva facilmente aggiunte e interpolazioni) obbediva principalmente a finalità didattiche e di ampia divulgazione del testo d'origine. Ma rispondeva anche ad altre esigenze, politiche e culturali, profondamente sentite dagli intellettuali e dagli artisti dell'epoca. Si trattava infatti anche di rendere omaggio, di costruire una specie di monumento al massimo poeta italiano di tutti i tempi (a nessuno, all'epoca, sfuggì l'indicazione patriottica contenuta nell'ultima scena del film, con il monumento a Dante di Trento: scena sulla quale ritornerò più avanti); la straordinaria impresa corrispondeva e dava concreta espressione anche alle ambizioni degli aristocratici lombardi che, alla fine del 1909, avevano assunto le redini della Milano-Films, esplicitamente mirando a realizzare film "artistici", ispirati cioè a soggetti "nobili", a modelli culturali alti, in grado di interessare anche quelle *élites* della cultura e della politica che fino ad allora, nel nostro paese, avevano snobbato il cinema, considerandolo un divertimento eminentemente popolare e quindi "volgare".

Lo stile e il linguaggio

Come già s'è detto, lo stile di questo film risulta molto composito, mettendo a frutto le esperienze tecniche e linguistiche più avanzate del cinema delle origini. Il tono dominante è didattico e pesantemente illustrativo: ogni scena è introdotta da una didascalia, che riporta a volte i versi più conosciuti del poema dantesco (facendoli peraltro sempre seguire a una frase esplicativa in prosa) e che in qualche caso ne fa anche a meno, limitandosi a spiegare la situazione; la scena successiva mostra quanto la didascalia già anticipava. Venivano così risolti in partenza i problemi di comprensibilità che in proiezione avrebbero potuto sorgere sia per gli spettatori più incolti, che così avrebbero sempre potuto disporre di un minimo di informazioni sulla situazione descritta, sia anche per gli eventuali conoscitori del testo originale, che altrimenti avrebbero potuto trovarsi in imbarazzo di fronte alla scarsa chiarezza di qualche soluzione narrativa[7].
Tale rapporto di vicendevole chiarimento instaurato tra la didascalia e la scena era già largamente collaudato nel cinema italiano e internazionale fin dagli anni intorno al 1905/1906. Ma, come giustamente ha notato Gian Piero Brunetta[8] — uno dei pochissimi ad aver scritto sul film avendolo visto — «i versi scandiscono all'inizio il ritmo e generano una forma, sia pure elementare, di metrica visiva». I realizzatori dell'*Inferno*, però, pur mantenendosi all'interno di tale impostazione di base, rompono più volte questo schema semplificato e semplicistico (che nel cinema primitivo comportava

---

[7] Questa mancanza di chiarezza narrativa si riscontra per esempio nella scena 25, dove non si riesce a individuare Filippo Argenti; o nella scena 35, quando i poeti sul dorso di Gerione sono ben poco visibili.

[8] Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1979, p. 143.

l'identificazione della scena con il "quadro", l'inquadratura), sperimentando anche quelle articolazioni più complesse, basate sui movimenti interni all'inquadratura e sul montaggio di più inquadrature, che si erano andate diffondendo negli anni tra il 1908 e il 1910.
Questo avviene non solo quando il racconto lineare del viaggio dei poeti viene interrotto dalle diversioni dei flashback — veri e propri, piccoli, film nel film (sono tre episodi, quelli di Paolo e Francesca, di Pier delle Vigne e del conte Ugolino, non a caso scaglionati in ciascuna delle tre parti in cui si suddivide il racconto, per romperne l'andamento un po' troppo monotono e monocorde) — ma anche quando l'azione di una scena esige il frazionamento in più inquadrature: nei momenti in cui risulta necessario far rilevare vari personaggi all'interno di un medesimo ambiente (è il caso, per esempio, della Giudecca, dove si incontrano prima i traditori dei benefattori e poi Lucifero); oppure quando effetti particolarmente spettacolari richiedono riprese da piani più ravvicinati (come avviene nell'episodio di Bertrando dal Bornio, o, ancora, di Lucifero). C'è anche un caso (tra la scena 40 e la scena 41, tra la quinta e la sesta bolgia) in cui il passaggio da una scena all'altra viene graduato in modo da far prolungare nella seconda l'azione della prima (l'inseguimento e la persecuzione dei demoni si protrae anche quando siamo già nella scena degli ipocriti), con un montaggio molto accorto, tutto giocato sulla direzione degli sguardi e dei movimenti degli attori.
Dal punto di vista del montaggio, va segnalato anche il tentativo, per l'epoca molto ardito, di attacco sul movimento nella scena 40, quando Ciampolo sfugge ai demoni lanciandosi dall'alto di una roccia nel fiume sottostante: tentativo non perfettamente riuscito, anche per il cambiamento di campo intervenuto tra la prima e la seconda inquadratura, ma certo interessante.
Anche l'uso della panoramica, pur molto parco, obbedisce a precise finalità espressive, interviene a valorizzare le varie articolazioni e i piani in cui si suddivide lo spazio interno di una stessa inquadratura: notevole è il movimento in due tempi che accompagna lo spostarsi dei poeti tra le figure dormienti del Limbo, nella scena 7, coordinato con la panoramica in direzione opposta con cui si apre la scena successiva dell'incontro dei poeti con i quattro saggi; come di grande effetto è la panoramica verticale che nella scena 49 va a scoprire il conte Ugolino che si sporge dal lago ghiacciato per addentare il cranio dell'arcivescovo.
In generale si può dire che, dal punto di vista tecnico, l'*Inferno* sia una antologia degli effetti speciali, dei trucchi più noti e sperimentati usciti da quello straordinario laboratorio che era stato lo studio di Georges Méliès, trucchi che il "direttore tecnico" Roncarolo aveva saputo eseguire per la maggior parte con ottimo mestiere: tutto il film è costellato di doppie (e perfino quadruple) esposizioni, di sovrimpressioni per ottenere l'apparizione o la scomparsa di personaggi (particolarmente felice sotto questo aspetto, la scena 3 con la visita di Beatrice a Virgilio), o la trasformazione di uomini in animali e viceversa; e non mancano numeri da circo, diavoli e personaggi che arrivano e partono volando sospesi a corde (non sempre del tutto invisibili) e l'impiego di fondali neri per scomporre l'anatomia dei corpi (di grande effetto la sfilata dei mutilati nella scena 44, conclusa da Bertrando dal Bornio con la testa in mano); mentre meno felici risultano gli effetti di sproporzione ottenuti giocando con la prospettiva (il gigante Anteo che nella scena 48 prima prende in mano i poeti, sostituiti visibilmente

L'incontro con Farinata degli Uberti (foto dalle brochures d'epoca)

da statuette, e poi li deposita a terra, lasciando i suoi enormi polpacci in primo piano).

Il faccione di Lucifero che mastica Giuda, verso la fine, potrebbe far ricordare quello grottesco della Luna nel *Voyage dans la lune* (1902) di Méliès[9]. Ma qui in realtà siamo ben lontani dalle fantasie *naïves*, carnevalesche e plebee del "mago di Montreuil": qui il *truquage* non è al servizio di uno svagato gioco fantastico, o del grottesco, dato che si avverte invece costante lo sforzo di rendere questa evocazione dell'Inferno dantesco, in qualche modo, verosimile; e il trucco dovrebbe soprattutto servire ad accrescerne l'orrore. Se a tratti s'insinua qualche notazione grottesca, ciò avviene del tutto involontariamente, perché l'accento finisce sempre sulle tonalità più fosche e drammatiche; e anche le orde di diavoletti con le corna che ogni tanto saltabeccano sulla scena vorrebbero contribuire alla definizione di un universo tanto più angoscioso in quanto connotato anche da una serie di ingredienti naturalistici.

In questa direzione lavorano infatti alcune scelte stilistiche fatte dai realizzatori. E prima di tutto quella di non chiudere tutta la narrazione in scenari ricostruiti in teatro di posa (che peraltro avrebbero anche facilitato la messa in opera dei trucchi), per cercare invece nell'ambiente naturale gli

---

[9] Lo notava anche George Sadoul (*Storia generale del cinema. Il cinema diventa un'arte*, vol. II, Torino, Einaudi, 1967, p. 92), che aggiungeva: «Qui comunque i trucchi, a differenza di Méliès, costituivano un mezzo e non un fine, arricchendo così il linguaggio cinematografico». Ma probabilmente lo stesso Sadoul non aveva visionato personalmente il film: sia lui, sia Maria Adriana Prolo si rifanno più che altro all'intervista rilasciata da Adolfo Padovan a "La Sera" di Milano all'indomani dell'anteprima milanese (intervista riportata su "Lux" settimanale, Napoli, n. 91, 2 aprile 1911, pp. 5-7).

sfondi più adatti alle varie situazioni. L'entrata nell'Inferno, per esempio, avviene tra le cime rocciose e le nuvole autentiche della Grigna meridionale (presso il canalone Porta), riprese nelle loro grigie tonalità autunnali; i corsi d'acqua e i laghetti presenti nel film sono stati trovati a Mondello, sul lago di Como, e ad Arenzano, presso Genova; mentre altre scene (il lago di pece bollente della quinta bolgia o lo scenario pietroso in cui si muovono gli ipocriti) sono stati creati utilizzando il letto disseccato del torrente Serenza, a Carinate, nella tenuta del conte Arnaboldi. E la presenza di una natura autentica, selvaggia, ostile è davvero avvertibile in molte scene del film. Dello stesso genere è l'impatto che produce nello spettatore la continua presenza in scena dei corpi nudi o seminudi dei dannati: sempre ripresi in campi medi o lunghi, a escludere quindi ogni intento erotizzante[10], questi corpi di uomini e donne in libertà, a volte appena coperti da sottili perizoma o da improbabili mutande, sdraiati sul terreno o contorti dalla sofferenza, sono un ingrediente spettacolare ed espressivo importante, per la prima volta — credo — così massicciamente utilizzato in un film (e soltanto dopo l'*Inferno* il nudo sarà molto frequente nel cinema italiano, soprattutto nel kolossal in costume).

Nello stesso tempo però i realizzatori si sono preoccupati di non dare allo spettatore l'impressione di un approccio eccessivamente disinvolto a un classico di cui volevano invece conservare e trasmettere l'imponenza e la sacralità: come si diceva all'inizio, era essenziale che l'opera avesse tutti i possibili crismi di "artisticità" e potesse assolvere a una dignitosa funzione divulgativa. Ed ecco dunque i realizzatori — secondo una tradizione agiografica già collaudata in tanti cortometraggi "storici" precedenti — rinunciare a conferire un minimo di consistenza psicologica e umana ai personaggi protagonisti di Dante e Virgilio, quasi sempre inquadrati da lontano, e fissati dagli attori in atteggiamenti e gesti sempre teatralmente solenni, paludati, ieratici, intenti come sono a dare concretezza agli incontri annunciati dai versi e dai testi delle didascalie. I realizzatori cercano poi di assumere la tradizione iconografica sul poema dantesco più largamente nota e accreditata all'epoca, anche a livello popolare: quella delle celebri tavole disegnate da Gustave Doré, alle quali esplicitamente si rifanno nell'invenzione delle scenografie e dei costumi, nel gioco delle angolazioni e nell'uso della luce in vista di speciali effetti plastici.

I riferimenti al Doré servivano naturalmente anche a facilitare ancora meglio la comprensibilità del racconto e a collegare il film a convenzioni figurative precedenti largamente note e accettate. Tuttavia le pagine più riuscite e convincenti del film, dal punto di vista cinematografico, risultano proprio quelle in cui l'inventiva dei realizzatori ha potuto più liberamente dispiegarsi, sfuggendo al clima tetro e caliginoso dell'Inferno: alludo ai tre piccoli racconti in flashback (che fra l'altro avrebbero potuto benissimo essere stati realizzati e distribuiti anche autonomamente), in cui si cambia completamente stile e dove il linguaggio cinematografico si fa molto più

---

[10] Dissento quindi, su questo punto, da Jean Mitry (*Histoire du cinéma*, vol. I, Paris, Ed. Universitaires, 1967, p. 295) il quale scrive di «spectacle émouvant d'une cohorte de femmes nues qui se tordaient et gémissaient dans les flammes. Sous prétexte d'art, avec une recherche esthétique évidente, l'érotisme faisait son apparition à l'écran».

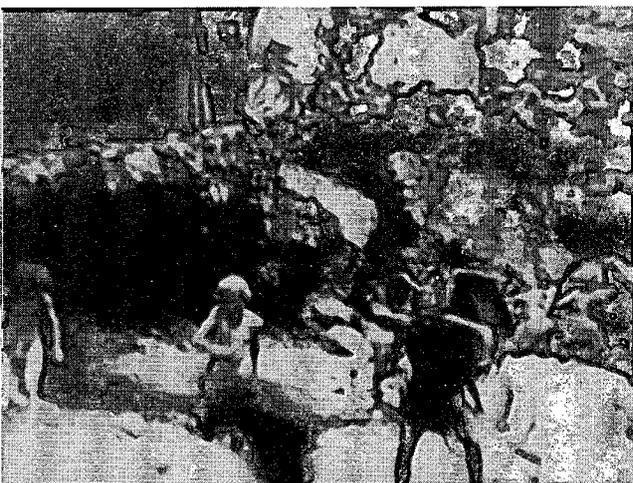
secco, essenziale, misurato e intenso. Dal punto di vista dello stile, si può dunque sostanzialmente essere d'accordo con Brunetta[11] quando scrive che «il film rispetta rigorosamente le attese e il cinema, in questo caso, non appare come strumento di modificazione dei modelli culturali e di invenzione di nuovi modelli, quanto come punto di maggior evidenza dei criteri di trasmigrazione e di riduzione da un sistema semiotico ad un altro». Ma va aggiunto che è tutta l'operazione produttiva legata all'*Inferno* che è sostanzialmente nuova.
Nel complesso il film può essere ancora oggi considerato il primo "capolavoro" del cinema muto italiano, un'opera maestra che aprì davvero nuovi orizzonti ai cineasti di tutto il mondo; ma invano di lì a qualche mese gli stessi Bertolini, Padovan e De Liguoro cercheranno di ripetere l'éxploit con un'altra riduzione ambiziosa: quella dell'*Odissea* di Omero.

Dal progetto alla realizzazione

Come si è visto, la realizzazione dell'*Inferno* obbediva a criteri molto ambiziosi e complessi, ma in partenza costituiva anche una operazione rischiosissima dal punto di vista sia artistico sia commerciale (all'epoca si diceva che il film fosse costato oltre 100 mila lire). Eppure l'audacia e la costanza dei dirigenti della Milano-Films e dei realizzatori della casa furono premiate; anche per merito di una serie di iniziative promozionali che, al di là del valore intrinseco dell'opera, resero l'impresa da ogni punto di vista esemplare.
È difficile oggi individuare chi per primo ebbe l'idea e studiò il progetto di un film del genere. Nel 1911, in una intervista, Adolfo Padovan[12] affermava di avere egli stesso «ideato tutta la cinematografia dell'*Inferno*»; ed è a lui, in collaborazione con il veneto Francesco Bertolini, che le fonti d'epoca e i titoli di testa del film attribuiscono in effetti la responsabilità della "direzione artistica", cioè della regia del film (spesso in passato riferita invece al conte De Liguoro). Non si può escludere che il suggerimento fosse venuto anche dall'unico film dantesco realizzato in precedenza, il cortometraggio *Il conte Ugolino*, prodotto dall'Itala Film e probabilmente diretto da Giovanni Pastrone; uscito nell'aprile 1909, questo film aveva riscosso ottimo successo: il critico Ferruccio Sacerdoti lo aveva definito «opera bella e significativa», mentre per il francese Jules Claretie (che citava anche qui il Doré), in quel caso «il cinema aveva superato la pittura e il dramma».
È probabile comunque che il progetto dell'*Inferno* fosse entrato in cantiere verso la metà del 1909, in un'epoca cioè in cui il cinema stava prendendo piede e diffondendosi esclusivamente nella forma del cortometraggio: allora era quindi impensabile anche solo prevedere la possibilità di realizzare, e soprattutto di poter proiettare nelle normali sale cinematografiche, un film che fosse più lungo di una bobina. Il progetto maturò egualmente, nell'ambito di una piccola casa di produzione da pochi mesi avviata a Milano grazie alla fusione di due società preesistenti, la Saffi (Società anonima fabbricazione films italiana) e la Luca Comerio e C. (già attiva fin dal 1907);

---

[11] G.P. Brunetta, Op. cit., pp. 143-144.
[12] Cit. alla nota 9.

Dall'alto: Capaneo; le Malebolge: i ruffiani; Quinta Bolgia: i barattieri

ed è logico pensare che una impresa di tale rilievo non potesse comunque prendere il via senza l'approvazione e il concorso diretto del massimo dirigente della casa, Luca Comerio.
Una simile iniziativa risulta tanto più singolare in quanto proprio in quei mesi del 1909 la Saffi-Comerio era entrata in crisi, per difficoltà economiche e per rivalità interne al gruppo dirigente: tanto che si può anche ipotizzare che alla radice della crisi che, verso la fine del 1909, portò all'estromissione dall'azienda di Luca Comerio e all'ingresso dei nuovi aristocratici finanziatori che l'avrebbero trasformata in Milano-Films, ci fosse proprio la sproporzione tra le modeste possibilità finanziarie e le precarie strutture tecniche della casa e le risorse richieste invece da un progetto di ampio respiro come quello dell'*Inferno*[13]. È anche probabile che siano state le ristrettezze del teatro di posa che la Saffi-Comerio aveva a Milano (in via Arnaldo da Brescia) a consigliare la lavorazione del film in esterni e la scelta come interpreti principali di due attori poco noti e privi di precedenti esperienze specifiche (anche se, si assicurava all'epoca, abituati ad arrampicare in montagna) come l'attore teatrale napoletano Salvatore Anzelmo Papa e Arturo Pirovano, entrambi assunti appositamente per interpretare l'*Inferno*.
Anche Francesco Bertolini e Adolfo Padovan, i direttori artistici, erano alle prime armi: del secondo sappiamo solo che era un professore di origine veneta, che aveva lavorato per qualche tempo presso la casa editrice Hoepli di Milano e che si era fatto conoscere come autore di due testi (let-

[13] Per notizie sulle vicende che portarono alla costituzione della Milano-Films v. il mio *Cinema muto italiano*, vol. II, Bari, Laterza, 1981, p. 166.

terari?) intitolati *Figlio della gloria* e *Creature sovrane;* mentre Bertolini, un ragioniere, nel settembre del 1909 entrava a far parte del consiglio di amministrazione della società (per uscirne poi quando avveniva la sua trasformazione in Milano-Films). Anche sul piano della regia, oltre che come attore, deve aver collaborato all'*Inferno* anche Giuseppe De Liguoro, che era stato assunto alla Saffi-Comerio nel maggio 1909 per sostituire il precedente direttore artistico della casa (Gabriel Moreau) e che diventerà poi il realizzatore di punta della Milano-Films fino al 1913.
Nell'ottobre del 1909 la lavorazione del film doveva già essere a buon punto, se alcuni episodi (tutta la prima parte e anche un episodio della seconda, quello di Farinata) poterono essere presentati dalla Saffi-Comerio al primo Concorso internazionale cinematografico di Milano (con il titolo *Saggi dell'Inferno dantesco*), vincendo la medaglia d'oro offerta dal Ministero per l'agricoltura, l'industria e il commercio e ottenendo positive segnalazioni sulla stampa: Luigi Marone, sulla napoletana «La Cine-fono e la Rivista Fono-cinematografica»[14], per esempio, confessava la propria «intensa commozione» e l'ammirazione per «la concezione» e «l'esecuzione fedele».
L'arrivo dei nuovi padroni alla Milano-Films — un gruppo di facoltosi nobiluomini lombardi capitanati dal conte Pier Gaetano Venino (presidente) e dal barone Paolo Airoldi di Robbiate (vice presidente e direttore generale) — accelerò i tempi di realizzazione della seconda e della terza parte dell'opera, la cui uscita sugli schermi veniva in un primo tempo annunciata per il maggio 1910 (ma poi in giugno la stampa riportava la notizia della conclusione delle ultime riprese, relative alle scene n. 30 e 35).

Il contributo di Gustavo Lombardo

Fu nel marzo 1910 che al film cominciò a interessarsi un intrapredente e ambizioso distributore e critico napoletano, Gustavo Lombardo, che anche con l'appoggio della Milano-Films stava proprio allora varando il progetto di una nuova società (la Sigla) destinata ad assumere la concessione in esclusiva delle maggiori case di produzione italiane e straniere per la distribuzione nelle regioni del Centro-Sud. Lombardo si intese subito con i dirigenti della casa milanese, che gli affidarono il lancio, la vendita e la distribuzione dell'*Inferno* in tutto il mondo.
Puntando sull'eccezionale importanza dell'opera, Lombardo inaugurò in quella occasione un nuovo sistema di vendita, che nel giro di qualche anno sarebbe diventato usuale per i più importanti film a lungometraggio: cedendo l'esclusiva per zone (città, regioni o intere nazioni) a singoli esercenti, a società o a imprese locali di distribuzione. Con questo nuovo sistema Lombardo guadagnò probabilmente una fortuna (anche se mancano notizie sui dettagli del contratto stipulato con la Milano-Films); tanto più che, pur essendosi nel frattempo costituita la Sigla (Società italiana Gustavo Lombardo anonima), Lombardo non cedette a essa — assieme alle altre sue concessioni e attività — anche i propri diritti sull'*Inferno*. Ma perché il sistema delle esclusive potesse davvero funzionare occorreva che sul film in uscita

---

[14] N. 85, 20 novembre 1909, p. 8.

si concentrassero l'interesse e le attese della stampa e del pubblico. Lombardo ci riuscì con iniziative promozionali molto intelligenti, moderne e anche spregiudicate, mobilitando la «Lux» (rivista napoletana che aveva fondato e che dirigeva) per far uscire indiscrezioni, notizie e anticipazioni sul film.

Incorse anche in un infortunio, che egli superò peraltro con molta disinvoltura. Come direttore di «Lux», nel giugno del 1910 Lombardo aveva scritto a una delle personalità più note e stimate della politica e della cultura napoletana, Arturo Labriola, per chiedergli un articolo a proposito «dell'idea di una riproduzione cinematografica della *Divina Commedia*». Come lo stesso Labriola spiegava più tardi in una lettera al direttore del «Pungolo» di Napoli[15], dato che egli patrocinava «l'idea della trasformazione del cinematografo in mezzo di cultura popolare», non ebbe ragione di rifiutare e scrisse l'articolo: «lodando l'idea, ma rilevando anche che non intendevo pronunziarmi sulla sua esecuzione, che mi era cosa estranea. Con mia somma sorpresa vedo pubblicato l'articolo con omissione dei condizionali e con inserzioni di giudizi sulla esecuzione che io né scrissi, né avrei mai scritto». Labriola concludeva protestando contro la mistificazione e «deplorando d'essere entrato in rapporto con persone, che hanno un così mercantile concetto del decoro giornalistico».

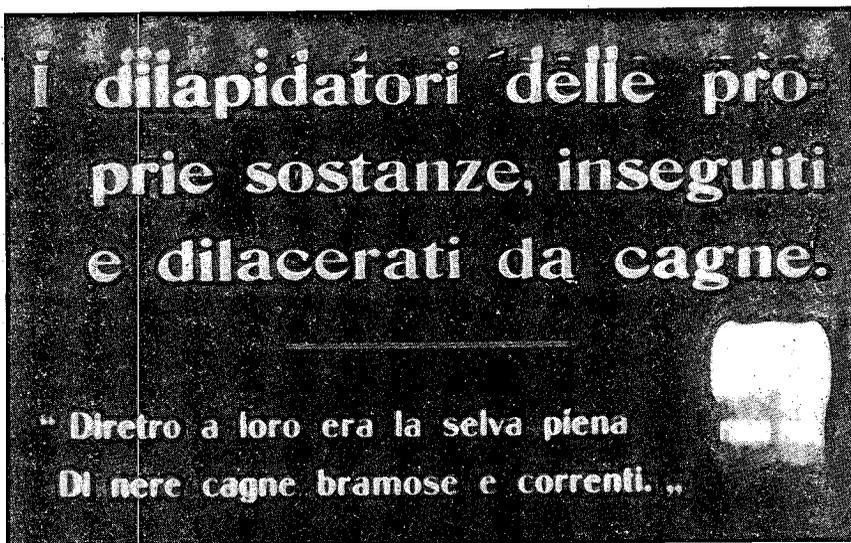
Pesantemente attaccato, per questo episodio, dal direttore di una rivista concorrente della «Lux», Alfredo Morvillo[16], che lo definiva «un povero untorello della Cinematografia» e provvedeva a informare il Procuratore del Re («C'è la truffa? c'è il carcere?», si chiedeva), Lombardo rispondeva definendo l'accaduto un «piccolo incidente», finito «con soddisfazione sia nostra che del professor Arturo Labriola, che aveva scritto sul film dantesco un brillantissimo articolo», ma ammettendo anche che la redazione di «Lux» (e non il signor Lombardo in persona) aveva «modificato qualche frase dell'articolo in parola soltanto per rendere più facile ed intelligibile lo scritto del Labriola». A questo punto Morvillo passava a definire Lombardo «un merdoncello», «basso raffazzonator di anonime» e «misero aborto di natura»: senza peraltro incorrere, a quanto risulta, nei rigori della legge[17].

Miglior esito ebbe invece la presentazione in anteprima privata del film fatta a «Sua Altezza Reale il conte di Torino», le cui lodi furono riportate con grande risalto su «Lux». Un'altra trovata promozionale di Lombardo fu quella di allestire, nell'ottobre del 1910, nel vestibolo di un importante cinematografo romano, il Bernini, una mostra di tricromie a colori del film con un manifesto del Vacchetti. Interessante fu anche l'iniziativa — probabilmente anche questa attribuibile allo stesso Lombardo e largamente seguita negli anni successivi da produttori e distributori — di chiedere, per la prima volta in Italia, l'iscrizione del film nel Registro pubblico generale

---

[15] Ripresa, sotto il titolo *Una mistificazione*, su «Cinema», Napoli, n. 4, 20 febbraio 1911, pp. 2-3.

[16] Ibidem. Morvillo era stato nel 1909 uno dei principali collaboratori di Lombardo e della «Lux», che aveva poi abbandonato per fondare a Napoli (nel gennaio 1911) il quindicinale «Cinema».

[17] A. Morvillo, *Contro il falso e la mistificazione*, «Cinema», Napoli, n. 5, 5 marzo 1911, p. 3.

Una delle didascalie che introducono le varie scene

delle opere protette[18]: la domanda venne presentata il 3 gennaio 1911 alla prefettura di Milano a nome di Bertolini e Padovan e l'*Inferno* ottenne così la tutela degli articoli 14 e 23 della legge sul diritto d'autore.
L'iscrizione nel Registro non mise però al riparo Lombardo e la Milano-Films dall'iniziativa di concorrenti molto tempestivi, animatori della piccola casa di produzione Helios di Velletri. Appena informati del film in corso di realizzazione a Milano, costoro, in tre settimane e con la modica spesa, si diceva allora, di 8.000 lire, riuscirono a portare a termine a loro volta una riduzione cinematografica dell'*Inferno* dantesco, lunga appena 400 metri, che poté uscire sul mercato nel gennaio 1911: anticipando così di due mesi la programmazione dell'altro film e approfittando in pieno di tutte le iniziative pubblicitarie già prese da Lombardo. L'edizione della Helios, nei suoi limiti, risultò di un certo interesse e più che dignitosa[19].
Ma alla sua apparizione le polemiche furono naturalmente pesantissime, da una parte e dall'altra. Lombardo inviò subito agli addetti ai lavori una circolare per metterli in guardia dai possibili equivoci che potevano nascere, e pubblicò sulla «Lux» un articolo infuriato contro la Helios, definendo il film dei concorrenti una «indecente mistificazione», «la profanazione più sfacciata e volgare della più grande opera umana»[20]. In difesa del film della Helios intervenne allora subito Morvillo su «Cinema», ospitando le lettere di protesta per l'attacco di Lombardo scritte dal rappresentante legale della casa di Velletri e dal proprietario del cinema Bernini di Roma, e rispondendo punto per punto — e non senza fondamento — alle accuse del distri-

[18] Con domanda in cui si specificava che si trattava di riduzione «mediante seguito di scene e figurazioni, adatta a pubblico spettacolo per rappresentazione mimica, proiezioni, ecc.».
[19] Ne ha scritto, avendolo visto, Gian Piero Brunetta (Op. cit., p. 144).
[20] G. Lombardo, *Dante vituperato. La "Divina Commedia" da 4 soldi*, «Lux» settimanale, Napoli, n. 79, 8 gennaio 1911, pp. 3-5.

butore napoletano[21]. L'11 febbraio 1911 indirizzava una lettera accorata a «Cinema» anche il presidente della Milano-Films, il conte Venino[22], che prendeva le distanze anche dalle posizioni di Lombardo.
La polemica servì certamente ad aumentare l'attesa per l'edizione della Milano-Films; ma fu soprattutto all'estero che la concorrenza della Helios giocò pesantemente sull'equivoco. L'*Inferno* della Milano-Films era da poco uscito a Napoli quando quello della Helios raggiungeva già i mercati europei e latino-americani. Riferiva «Lux»[23] che «in Germania si offre un film omonimo [...] annunciandolo della lunghezza di milleseicento metri, mentre non è lungo che circa quattrocento; e si ha la spudoratezza di pubblicare un libretto réclame del film inserendovi alcuni clichés riprodotti da quelli che noi pubblicammo l'anno scorso in questa rivista ad illustrazione dell'opera colossale che si preparava». E anche in Argentina un distributore annunciava una "Divina Commedia" di 1600 metri. Se il film della Helios riusciva rapidamente a raggiungere i mercati tedesco, ungherese e spagnolo, con discreto successo di pubblico e di critica, lo doveva certo anche alla campagna pubblicitaria orchestrata da Lombardo per l'altra edizione[24].

L'uscita in Italia e all'estero

La concorrenza del film della Helios non valse comunque a offuscare il successo ottenuto con l'*Inferno* dalla Milano-Films e da Lombardo, che ne valorizzarono la presentazione nelle principali città italiane organizzando anteprime a inviti in importanti teatri appositamente affittati[25] e ottenendo che — a differenza da quanto avveniva allora per i film più lunghi del normale nei mercati esteri — il film venisse proiettato tutto di seguito, in un'unica serata (furono anche questi altri due primati collezionati dall'*Inferno*). Per l'occasione anche i prezzi d'ingresso furono poi portati dagli esercenti a due lire, prezzo mai pagato prima per assistere a un film, la cui durata in proiezione raggiungeva questa volta le due ore (contro i 30-40 minuti degli spettacoli normali).
Le anteprime a inviti — organizzate sotto gli auspici della Società nazionale Dante Alighieri e accompagnate da eleganti libretti a stampa, con l'elenco delle scene e con illustrazioni — ebbero luogo al teatro Mercadante di

---

[21] A. Morvillo, *A proposito della Divina Commedia*, «Cinema», Napoli, n. 2, 20 gennaio 1911, pp. 3-6.

[22] Ma anziché su «Cinema», la lettera usciva poi sulla «Lux» (n. 85, 19 febbraio 1911, p. 3).

[23] *Intorno alla "Divina Commedia". La mala fede di certi concorrenti*, «Lux» settimanale, Napoli, n. 88, 12 marzo 1911, p. 1.

[24] Negli anni successivi l'edizione della Helios risultò avvantaggiata dal fatto che, a differenza dalla Milano-Films, la casa di Velletri fece seguire in tempi brevi all'*Inferno* anche un *Purgatorio* (uscito nel maggio 1911) e un *Paradiso* (lanciati all'estero insieme, in 4 bobine); un *Purgatorio* di 400 metri venne girato nel 1911 anche dalla Ambrosio di Torino; mentre nel gennaio del 1912 usciva anche un *Paradiso* di 700 metri realizzato dalla Psiche di Albano Laziale.

[25] Per i film a lungometraggio, infatti, la diminuzione del numero degli spettacoli quotidiani doveva essere compensata dalla maggiore capienza delle sale: l'avvento del lungometraggio comportò così anche il rinnovamento del circuito dell'esercizio.

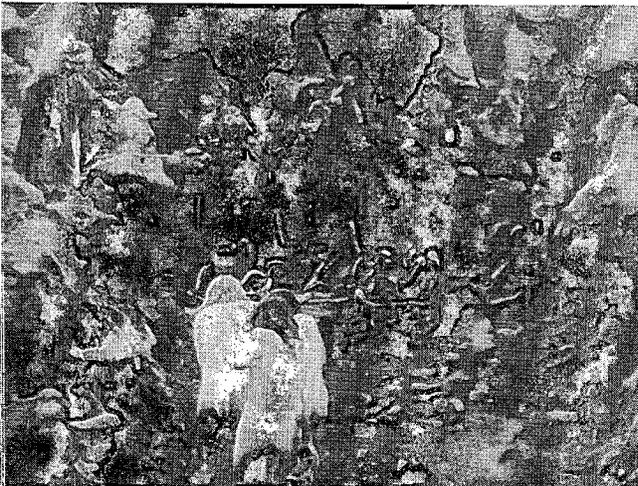
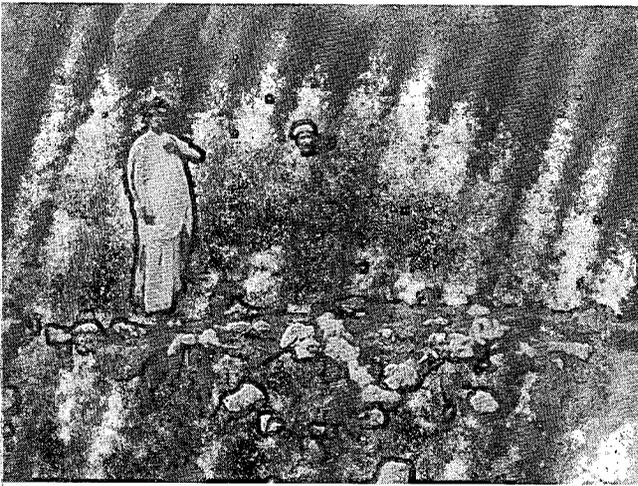
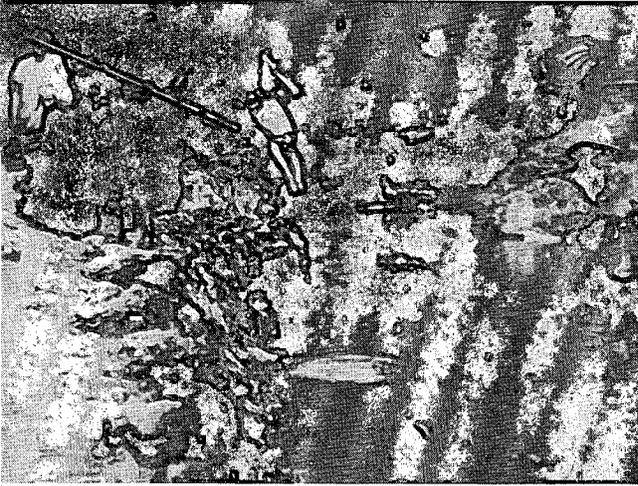
Napoli (il 1° marzo 1911), a cura della società anonima Sala Roma (che aveva lo stesso Lombardo tra i suoi dirigenti); e poi al Filodrammatici di Milano (il 21 marzo) e al Vittorio Emanuele di Torino; mentre a Roma ottenne l'esclusiva la società F. Alberini e C. del cinematografo Moderno (che si diceva avesse versato a Lombardo una cifra considerevole, 30 mila lire).
Queste proiezioni speciali richiamarono un pubblico d'eccezione: a Napoli intervennero tra gli altri Benedetto Croce, Matilde Serao, Roberto Bracco e Antonio Scarfoglio; e anche a Roma e a Milano erano presenti le maggiori autorità cittadine, artisti, parlamentari e, naturalmente, nobiluomini; e per la prima volta a un film furono dedicate cronache e recensioni che trovarono grande spicco sui quotidiani nazionali. Il successo dell'*Inferno* assunse poi anche dimensioni internazionali e fu assai duraturo: si ripetè in Francia, negli Stati Uniti e in Gran Bretagna, dopo che Lombardo cedette i diritti per l'estero alla Monofilm di Parigi. Nella capitale francese Lombardo aveva organizzato il 16 marzo 1911 una proiezione privata alla sala Fenet; e pochi giorni dopo, nel corso di una conferenza sulla *Divina Commedia* all'École des Hautes Études, Ricciotto Canudo elogiava pubblicamente il film. A Londra, nel 1912, l'*Inferno* restò per 18 settimane consecutive al Theatre de Luxe, e per l'occasione vennero portate al cinema intere scolaresche. Mentre negli Stati Uniti, dove il film venne proiettato dall'agosto del 1911 suddiviso in cinque bobine, per la prima volta si aprirono al cinema i maggiori teatri e i prezzi d'ingresso salirono fino a 2,50 dollari; in occasione del lancio del film, le vetrine delle librerie americane si riempirono di copie della *Divina Commedia*, le cui vendite aumentarono in maniera significativa. In Italia il film comparirà nei listini delle case di distribuzione ancora negli anni Venti.

La critica d'epoca

Prima di chiudere, vale la pena di accennare sommariamente alle accoglienze riservate al film dalla stampa e dai critici, i quali, come si è detto, se ne occuparono largamente. Ci fu certo anche qualche giudizio severo; ma occorre tener conto del pubblico e della critica di allora, che non potevano certo essere preparati a cogliere tutte le implicazioni e le conseguenze che una impresa di queste dimensioni avrebbe comportato. Quel che soprattutto colpisce nelle cronache dell'epoca è la totale assenza di qualsiasi riferimento alla quantità di nudi che per la prima volta nell'*Inferno* prorompevano sullo schermo e che pur avrebbero dovuto fare impressione a un pubblico poco smaliziato come era certamente quello dei primi anni Dieci[26].
In generale il film raccolse larghi consensi: ma più per il suo significato culturale e per il suo valore educativo e divulgativo che non per i meriti cinematografici (che all'epoca era più arduo individuare). Si riconosceva insomma che per la prima volta un film si imponeva all'attenzione degli uomini di cultura alla pari di un libro o di uno spettacolo teatrale.

---

[26] Più sensibile a questo aspetto si dimostrerà invece, nel 1925, la cattolica «Rivista di Letture» di Milano, rilevando (n. 5, 15 maggio 1925, p. 158) che «come nelle incisioni del Doré le anime vi sono a nudo, quindi poco ammirevoli per i nostri ambienti. Questo non toglie che il film sia veramente bello».

Dall'alto: Malacoda estrae Ciampolo di Navarra dalla pece bollente; i diavoli inseguono i poeti; i ladri del pubblico denaro

All'indomani dell'anteprima al Mercadante di Napoli, la stampa riportava le lodi espresse da Roberto Bracco e da Matilde Serao. Quest'ultima, sul «Giorno» di Napoli[27], scriveva: «Noi che, spesso, abbiamo detestato il cinematografo, per la banalità e per la scempiaggine dei suoi spettacoli, noi, ieri sera, abbiamo fatto ammenda onorevole: noi ci siamo interessati come al più imponente spettacolo e il nostro animo ne è stato scosso e contiamo di ritornarci. Per noi, il film della Milano per l'*Inferno* di Dante ha riabilitato il cinematografo: per chiunque, tale spettacolo sarà un vero palpito di curiosità e di emozione. E se Gustavo Doré ha scritto, con la matita del disegnatore, il miglior commento grafico, al Divino Poema; questa cinematografia, ha fatto rivivere l'opera di Doré!».
Sconcertante è invece il giudizio dell'anonimo articolista del «Mattino», per il quale «il film presenta nel suo svolgimento una continuità ed una intuizione della realtà [!] che solo il teatro era riuscito a darci»; e sulla stessa linea si muove anche il critico del «Pungolo», per il quale «la cinematografia ha saputo darci opera di poesia e di vita [...], essa è riuscita a darci una intuizione nuova e perfetta della realtà», per proseguire poi accennando ai meriti della casa milanese nell'«aver dato alla concezione mirabile espressione tecnica insuperabile. [...] Noi giudichiamo il film dantesco come opera che contribuirà fortemente allo sviluppo della cultura nazionale e della coscienza civile».

---

[27] Riprendo questo e altri giudizi sul film dalle rassegne stampa pubblicate a varie riprese su «Lux» settimanale (Napoli, n. 87, 5 marzo 1911, pp. 1-5; ivi, n. 91, 2 aprile 1911, pp. 1-7; ivi, n. 92, 9 aprile 1911, p. 5) e sulla «Cine-Fono e la Rivista Fono-cinematografica» (Napoli, n. 151, 1° aprile 1911, pp. 6-7).

Anche i giornalisti milanesi non furono da meno, dopo la proiezione al Filodrammatici. Angelo Aliverti sull'«Unione» (23 marzo 1911) scriveva tra l'altro: «Solo chi sa immaginare le difficoltà molteplici che dovettero opporsi ad una interpretazione cinematografica dell'Inferno dantesco potrà valutare giustamente il pregio di questo tentativo. Non tutto certamente sfugge alla critica: in un'opera così ardita e vasta non era forse possibile per un primo tentativo evitare ogni difetto; è doveroso tuttavia constatare che furono superate scabrosità e ostacoli a prima vista insuperabili. [...] Incarnare il fantastico e l'impossibile senza cadere nel grottesco e nel ridicolo era il problema; e fu superato». Lo stesso critico aggiunge anche interessanti osservazioni di carattere più generale: «A me non pare sconveniente che le grandi opere letterarie vengano portate sul cinematografo. [...] Anche se alcuno non credesse che la film sia destinata in un prossimo avvenire ad essere una forma nuova ed autonoma dell'arte, niuno certo potrà negare che essa sarà strumento validissimo di coltura artistica e popolare. Io coltivo anzi una strana illusione: che nelle scuole di domani l'insegnamento sia fatto col sussidio della film preparata da una commissione apposita di studiosi e di artisti. Certamente converrà aspettare che quest'arte ancor troppo recente, raggiunga ben altri perfezionamenti, ed alla mimica unisca la parola. [...] C'è dunque da rallegrarsi che con la film di Dante la cinematografia italiana, anzi milanese, dia il nobile esempio di volersi staccare dalla volgarità di cui tutti sono sazi ormai».
Di analogo parere è il critico della «Perseveranza»: «Il cinematografo che finora sembrava limitarsi a dare imagine [sic] di vita alle sciocchezze sentimentali dei romanzi di appendice, si è ieri sera riabilitato con la proiezione nitida e perfetta dei molteplici pittoreschi fantasiosi quadri danteschi. In mirabile chiara sintesi noi vedemmo sullo schermo bianco, svolgersi, vivere, in tutta la loro potenza, gli episodi che sono nei trentatré canti dell'Inferno, senza che mai ci urtasse un senso di profanazione. [...] Ogni quadro della prodigiosa visione è reso con efficace evidenza, con senso d'arte e di poesia».
I critici milanesi e quelli delle riviste specializzate, pur nell'ambito di giudizi laudativi, non si peritano però di segnalare anche qualche punto debole dell'opera. Per il già citato recensore della «Perseveranza», per esempio, "stonature" sono «l'apparizione delle tre Furie al sommo della torre della Città di Dite, la deposizione dei due Poeti su Cocito gelato fatta dal gigante Anteo; ma sono lievi mende facilmente ritoccabili, che poco guastano l'insieme della magnifica riproduzione».
Più serie risultano le perplessità del critico (Caio) della «CineFono»[28], che rileva l'eccessiva lentezza dell'azione, e come «ad onta delle fastosità sceniche, mancassero al lavoro gli elementi primi della commozione umana, i quali solo sanno accendere le folle all'entusiasmo. Non si può negare infatti che il lavoro manchi di forza espressiva, e questo forse è dipeso in parte dalla troppa scenografia, la quale ha finito per soverchiare il significato simbolico dei personaggi. [...] L'impressione complessiva è che il lavoro ab-

[28] Caio, *Il trionfo della Milano Film*, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-cinematografica», Napoli, n. 151, 1° aprile 1911, p. 6.

bia tutti i pregi e i difetti di una grande opēra: una mirabile potenza di visione e una pallida evocazione d'immagini».
Sulla «Vita Cinematografica» di Torino c'è il giudizio entusiasta di Luigi Marone («Finora non si era visto niente di più bello, di più grandioso, di più artistico e meraviglioso. L'audacia della "Milano-Films" è stata coronata dal meritato successo, ed io ne sono lieto come cultore, dei più vecchi, dell'arte cinematografica e come italiano»[29]), mentre più cauto è sulla stessa rivista A.A. Cavallaro ("Veritas")[30], il quale rileva varie "pecche": «I lussuriosi passano *a scatti,* svelando così in modo assai evidente il trucco dello scenario e dei pupazzetti; i giganti della scena XLVII sono alquanto piccini per esser considerati veri giganti, né troppo bene è fatto il passaggio di Dante e Virgilio su Cocito [...]. Ed a queste scene ne va aggiunta qualche altra, che pecca per lo smascheramento dei trucchi che del resto sono indispensabili, ma che potevano benissimo restar nascosti o resi meno palesi. Piccole manchevolezze [...], e nulla più di tanto, che se considerar volessimo la film della Cantica Dantesca senza troppo addentrarci, dovremmo apertamente dire ch'è un capolavoro di arte, e nella tecnica, e nell'interpretazione. [...] Non appunti debbonsi muovere ai dirigenti la "Milano Films" [...], ma lodi e incoraggiamenti onde invogliarli nella continuazione e nella perseveranza di un ideale che, lontano da qualsiasi movente commerciale, tende solo a far rivivere l'opera di Dante Alighieri, carico di spirito veramente patriottico; di quel Dante glorificato a Trento in un superbo monumento proiettato alla fine [...]».
Anche altri commentatori sottolineano il significato politico dell'ultima scena del film. Secondo il cronista della «Lux»[31], a Napoli «gli spettatori erano stati richiamati dalla proiezione dantesca ai più sacri ricordi della patria, al più santo amore dell'Italia; e l'ultima ovazione volle insieme significare consentimento entusiastico all'opera della "Milano Films" ed omaggio all'arte ed alla cultura nazionali».
Più esplicito ancora era il già citato critico del «Mattino», per il quale la stessa ovazione voleva «attestare l'origine italica e la costante aspirazione delle terre irredente»; mentre per quello del «Pungolo», l'evocazione del monumento a Dante costituiva «supremo monito dell'ireduttibile [sic] aspirazione della Patria a ricondurre nei suoi confini naturali e politici le sue belle terre irredente».
Sarà proprio questo significato politico e patriottico del finale a infastidire la censura italiana quando, nel 1914, il film verrà sottoposto alla sua approvazione: confermando un orientamento costantemente seguito dai nostri governanti in quegli anni di vigilia della Grande Guerra, la commissione di censura consentì la programmazione del film solo a condizione che quell'ultima scena fosse eliminata[32].
All'estero il film riscosse consensi forse anche maggiori e più motivati. In

---

[29] L. Marone, *L'Inferno Dantesco al 'Filodrammatici' di Milano,* "La Vita Cinematografica", Torino, n. 6, 5 aprile 1911, p. 4.

[30] Veritas, *L'Inferno Dantesco della 'Milano Films',* ivi, pp. 3-4.

[31] *Il grandioso successo della 'Divina Commedia',* "Lux" sett., Napoli, n. 87, 5 marzo 1911, p. 2.

[32] Si spiega così la sua assenza anche nella copia della Cineteca nazionale.

Sesta bolgia: gli ipocriti calpestano Caifasso

Francia, per esempio, G. Dureau, sul «Ciné-Journal»[33], sottolineava le difficoltà insite nell'impresa di portare sullo schermo il poema dantesco, nel quale «i riferimenti storici, personali, i simboli abbondano e vengono presentati in una forma lirica così originale che essi sfuggono quasi sempre al lettore che non possegga una speciale erudizione. Per di più, a parte alcuni episodi, come quelli di *Ugolino* e di Francesca da Rimini, l'opera non è nemmeno in grado di prendere corpo sul palcoscenico di un teatro. Per le sue caratteristiche liriche, storiche e descrittive, essa appartiene alla poesia e solo i pittori e i musicisti sembravano avere qualche possibilità di trovarvi dei motivi di ispirazione. Trascriverla nella sua sorprendente complessità con i mezzi del cinematografo mi sembrava un'impresa impossibile, dalla quale non potevano derivare che debolezze e sterilità. Ora, bisogna rendere alla Milano-Films e ai suoi esperti collaboratori una giustizia che li onora: essi non hanno commesso alcuna profanazione — e non era facile — e hanno anzi aggiunto qualcosa, con la loro interpretazione, alla comprensione generale dell'opera».
Lo stesso critico prosegue poi, da buon francese, rivendicando giustamente qualche merito anche alla produzione del proprio paese degli anni precedenti. «Segnalo fin d'ora che questa realizzazione sancisce in maniera magistrale le lunghe e difficili tappe della cinematografia artistica. Un'opera simile poteva nascere solo perché altre opere erano venute prima di essa a contrassegnare, sul cammino del nostro progresso, i momenti in cui l'arte e il cinema si sono incontrati. Perché comparisse l'*Inferno* occorreva che fos-

---

[33] G. Dureau, *l'Enfer dantesque au Cinématographe*, «Cine-Journal», Paris, n. 135, 25 marzo 1911, p. 3.

Dal «New Yorker Dramatic Mirror», agosto 1911

se realizzato l'*Enfant Prodigue* [Benoit-Lévy, 1907], che gli avesse fatto seguito la Film d'Art e che le nostre grandi case di produzione avessero affidato ad artisti di grande valore ruoli di livello veramente superiore. Occorrevano tutte le risorse della nostra tecnica e tutte le doti dei nostri realizzatori. [...] Quando le stelle riapparirono, io non dubitavo più che si potesse fare l'impossibile, quando si è sostenuti dal sentimento del bello».

In Inghilterra, «The Bioscope»[34] recensì il film con molto ritardo, ma in termini altrettanto positivi, scrivendo fra l'altro: «La versione dell'*Inferno* della Milano-Films [...] è così riuscita che, a parte pochi dettagli, si dubita che nel bianco e nero si potesse fare meglio. Ed è così espressiva che, nonostante il film sia una produzione relativamente vecchia, nessun'altra casa ha tentato di fare una versione concorrente, così implicitamente riconoscendo il valore di quella della Milano. Dal punto di vista commerciale il film si è già imposto in maniera sorprendente come un grande successo. Al relativamente piccolo Theatre de Luxe, nello Strand, dove l'ho visto l'altro giorno, gli incassi hanno registrato un aumento superiore al 700 per cento, da quando si proietta l'*Inferno*, e notizie analoghe arrivano da altre sale. Forse la prima cosa che colpisce lo spettatore di questa produzione veramente grande è la cura e la sincerità con le quali evidentemente è stata intrapresa, e la rigorosa fedeltà alla quale ci si è attenuti, non solo per quanto riguarda gli avvenimenti, ma anche verso lo spirito dell'originale. [...] La Milano-Films ha disdegnato ogni scorciatoia per riuscire in questa descrizione, e ha perseguito ogni dettaglio, quando era possibile, con cura meticolosa. Il risultato di questo metodo — ed era il solo metodo che potesse giustificare un tentativo così ambizioso — è una serie di quadri viventi, tanto dotti quanto sorprendenti, e, nel suo complesso, risulta nel suo genere un capolavoro quanto lo è il grande poema di cui è l'illustrazione».

Per il resoconto delle accoglienze negli Stati Uniti, posso rinviare al saggio di Davide Turconi pubblicato anni fa su «Bianco e Nero»[35], dove si documentava come, anche nel confronto con altri due importanti lungometraggi italiani distribuiti in America, *La Gerusalemme liberata* della Cines e l'*Odissea* (il successivo kolossal della Milano-Films), l'autorevole Stephen Bush riconoscesse la superiorità dell'*Inferno;* mentre per il critico del

---

[34] *A visualised vision. The Inferno of Dante by the Milano Company*, «The Bioscope», London, 7 novembre 1912, p. 385.

[35] D. Turconi, *I film storici italiani e la critica americana dal 1910 alla fine del muto*, «Bianco e Nero», Roma, n. 1/2, gennaio-febbraio 1963, pp. 44-47.

«New York Drammatic Mirror»[36] l'*Inferno* «è splendido per la grandezza con la quale la produzione è messa in scena e per gli impressionanti effetti ottenuti. La visione dell'Inferno propria di Dante Alighieri a tratti sembra diventare una esperienza di oggi, con i suoi mostri immensi e grotteschi e con i demoni che sorvegliano e tormentano gli spiriti tra le rocce piene di fumo e di fiamme dell'inferno. [...] Il film nel suo complesso dà l'impressione di costituire una importante e bellissima riuscita, tale da dimostrare a quali altezze il cinematografo possa arrivare nello svolgere un grande soggetto. Non c'è dubbio che il film lascerà il segno su molta gente, con la qualità di una pellicola che non è solo un'opera d'arte, ma possiede anche una forza morale e di redenzione».

L'*Inferno* dunque impose in tutto il mondo, per la prima volta in maniera così netta e decisa, le qualità cinematografiche e il coraggio produttivo del cinema italiano: servendosi dell'universale prestigio che il nome e l'opera maestra di Dante avevano in tutto il mondo, i nostri cineasti giocarono con molta abilità e lungimiranza una carta vincente, che avrebbe aperto alle loro produzioni i mercati più ricchi dell'Europa e dell'America. Una vittoria che ebbe solo un piccolo neo.

Nel maggio del 1911 «La Cine-Fono» e «La Vita Cinematografica» riportavano infatti la notizia che in Egitto il successo del film aveva urtato la suscettibilità di un giornale arabo, il «Misr-al-Fatat», che contestava l'opportunità di proiettare un'opera tratta dall'*Inferno* di Dante, «quel poeta — dice — che ha riempito il mondo del suo odio per l'Islam e i musulmani. Il giornale nazionalista fa appello al ministro dell'Interno acciocché voglia proibire tale spettacolo immorale che ferisce crudelmente i sensi religiosi dei musulmani. Termina chiamando Dante poeta senza vergogna, senza pudore e che non ha alcun merito civile o letterario».

La notizia era troppo ghiotta per essere vera. Mancano per il momento altri riscontri. Anche questo episodio è in ogni caso una testimonianza della grande impressione che questo film, affascinante e unico, produsse all'epoca e che ancora oggi, almeno in parte, è in grado di suscitare.

---

[36] *Dante's Inferno*, «The New York Dramatic Mirror», New York, 2 agosto 1911.

Inferno

Direzione artistica: Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, con la collaborazione di Giuseppe De Liguoro. ***Soggetto:*** dalla prima cantica della *Divina Commedia* di Dante Alighieri. ***Fotografia ed effetti speciali:*** Emilio Roncarolo. ***Scenografia:*** Sandro Properzi. ***Invenzione delle fiere:*** Zanella. ***Musica:*** appositamente composta da Raffaele Caravaglios. ***Produzione:*** Saffi-Comerio/Milano-Films, 1909-1911. ***Distribuzione mondiale:*** Gustavo Lombardo. ***Prima proiezione pubblica:*** Napoli, Teatro Mercadante, 1° marzo 1911. ***Lunghezza originale:*** circa 1.400 m (attuale: m 1.247). ***Visto di censura:*** n. 4854 del 20 ottobre 1914.

Interpreti: Salvatore Anzelmo Papa (Dante), Arturo Pirovano (Virgilio), Giuseppe De Liguoro (Farinata degli Uberti/Pier delle Vigne/il conte Ugolino), Attilio Motta (o Milla) (Lucifero).

E lo spirito gregario dello spettatore spostò le colline di Hollywood

Andrea Martini

«La Metro faceva film per la classe media, pieni di aristocratici e pazzi piloti scavezzacollo che alla fine si salvavano sempre, la Paramount per le classi alte, fornendo una combinazione di dialoghi sofisticati e ambienti barocchi che risultava molto snob. Alla Warner Brothers invece i film erano fatti per e sulla classe operaia» [t.d.r.] (J. Baxter, *Hollywood in the thirties,* New York, Barnes & Co. 1968, p. 50).
Affermazione forse schematica, comunque in sintonia con altre che popolano larga parte della pubblicistica cinematografica americana anche non strettamente divulgativa. Ugualmente proponibile, tuttavia, come sintesi estrema degli aspetti esteriori, ma non per questo sempre rispondenti al reale, di una muta e consensuale spartizione di mercato tra le *majors* dovuta a quella pratica produttiva americana, largamente dominante tra gli inizi del parlato e la fine degli anni Quaranta, conosciuta come *studio system.* Del resto, che il sistema integrato di produzione, distribuzione e esercizio, attuato dalle grandi case cinematografiche, non si discostasse dal contesto dell'organizzazione commerciale americana, limitandosi a far supporre una differenziazione di prodotti e quindi una possibilità di scelta, che in realtà non esisteva, per il consumatore culturale, lo avevano ben espresso *en passant* Horkheimer e Adorno in un noto saggio scritto, appunto, in California.
Ma questa è storia diversa perché il nuovo interesse che circonda lo *studio system* (e con esso lo *star system* e tutti gli apparati in cui si iscrive la macchina hollywoodiana in quegli anni) è il frutto di una considerazione che, pur non dimenticando — né potrebbe essere altrimenti — la sua funzionalità rispetto al corpus ideologico-politico degli apparati, intende soprattutto svelare i meccanismi interni, classificare le mansioni, scoprire i punti di forza, far rifulgere e esaltare se necessario la perfezione degli ingranaggi. Sventrare insomma il giocattolo la cui morale, essendo già nota, non interessa.
È da quando si è scoperto che il cinema è un'invenzione il cui futuro è già stato quasi tutto consumato che si è diffusa l'ansia di conoscere e far conoscere il passato; non solamente quale somma di film ma quale monade riflettente una realtà ben più vasta. Partecipano di questa angoscia di morte la moda delle biografie e autobiografie di attori, produttori e registi di cui evidentemente si ha paura di perdere anche le tracce, dopo che se ne è perduto il *glamour.* Ma vi partecipano, pur da un punto di vista diverso (non necessariamente superiore), anche gli studi che al cinema hollywoodiano

guardano più con gli occhi dell'annalistica che con quelli della vecchia storia. L'accumulo di dati e di informazioni, secondo un atteggiamento che fin con troppa evidenza esorcizza ogni tipo di giudizio, è anche la naturale reazione alle eccessive attenzioni di carattere ideologico con cui venivano trattati in passato i prodotti di un'industria culturale che affermava la propria appartenenza a più generali sistemi economici.
In una nuova atmosfera segnata dall'incertezza, non più rassicurata dal vincolo ideologico, si è sviluppata la nostalgia del prodotto certo, riconoscibile, facilmente databile. E con essa la spinta a ricercare l'idea della personalità dello *studio*. Così lo stile, quale insieme delle pratiche tecniche e culturali, ha cessato di essere il segno di una firma più o meno autorevole per divenire la cifra di una produzione secondo la maniera della bottega artigiana (non è un caso se il manierismo è un attributo comune a molti film di studio). Un tema, questo, proposto dalla cinefilia colta che, avendo sostituito all'amore per l'autore quello per la "fabbrica", ha accelerato e spinto in questa direzione la riflessione del critico e dello storico. Ma è un tema incidentalmente offerto anche dalla meccanica delle programmazioni off e dai passaggi televisivi dei film hollywoodiani, spesso determinati dalla logica dei cataloghi di produzione e distribuzione.
Così lo *studio* da contenitore quasi anodino di prodotti (ma non troppo se già anni fa veniva publicato un brillante saggio — *Quia ego nominor Leo,* di Ronald Levaco e Fredd Glass — sui logotipi delle case), letto spesso in negativo come limite all'espressione del singolo autore, diviene nuovo soggetto per la critica che ne intende riscoprire l'identità, compiendo un percorso *à rebours* rispetto all'atteggiamento fino ad allora ostentato. È dal resto il processo che ha visto recentemente la rivalutazione dell'*amusement* di cui sempre più spesso si esaminano con attenzione i meccanismi).
In Italia lo *studio system* si trova al centro dell'attenzione critica — nonostante alcune "anticipazioni" — solo nel dicembre 1982 in occasione della 1ª Mostra internazionale retrospettiva di Ancona dedicata al caso Warner Brothers. Per l'occorrenza l'ufficio documentazione della Mostra del nuovo cinema di Pesaro, organizzatrice della manifestazione, pubblica un'antologia di scritti americani, alcuni d'epoca, altri più recenti, sull'argomento. L'intenzione è quella di fornire al lettore uno strumento che permetta di ricostruire l'insieme delle pratiche dello studio cinematografico in tutte le sue fasi operative, comprese le più "esterne" come il controllo delle sale, i problemi legali e sindacali, le trasformazioni tecnologiche.
Esperti di meccanismi industriali, analizzatori, critici e storici affrontano temi e problemi proposti da quel tipo di progettazione e realizzazione industriale senza subire, almeno visibilmente, il fascino dei divi e l'eco dei cult-movies. L'aridità delle cifre ha infatti il sopravvento su ogni altra considerazione nell'analisi dei bilanci. Esplorare l'universo dello studio significa d'altra parte afferrare un'entità sfuggente — il cui ambito di azione è difficilmente circoscrivibile — composta da un flusso di dati per loro natura non sempre unitariamente interpretabili. Tuttavia per schegge e frammenti il volume ne restituisce un'immagine composita. Viene aperto così uno squarcio su un mondo conosciuto esclusivamente attraverso i suoi lati esteriori o simbolici; magari per le follie dei *tycoons* o le bizzarrie dei *moguls* raccontateci dalla letteratura.
Alla fine il ruolo dei produttori (nella loro lunga teoria gerarchica: l'*execu-*

tive head, l'*executive in charge of production*, il *producer*, l'*associate producer*, il *producer-director*) ne esce a buon diritto esaltato, qualunque sia l'approccio (economico, storico, estetico) con cui si avvicina la piramide della *corporation*. Del resto l'estensione delle sue funzioni veniva fissata già nel 1941 da Leo C. Rosten, in un brano che fa oggi parte dell'antologia: «Ogni studio ha una personalità; ogni prodotto di uno studio mette in risalto particolari valori. E, in ultima analisi, la somma della personalità di uno studio, l'insieme delle sue scelte e dei suoi gusti, si possono ricondurre ai suoi produttori. Poiché sono i produttori che stabiliscono le preferenze, i pregiudizi e le predisposizioni dell'organizzazione e quindi dei film che si producono».

Tra interventi e materiali che fanno luce su problemi comunque già impostati — come la battaglia dei registi per il riconoscimento di alcune prerogative alla *Directors Guild*, la funzionalità dei grandi palazzi del cinema, i *don't* e i *be careful* del codice produttivo Hays — spicca un'ipotesi critica (comune a più di uno degli autori ma avanzata formalmente da Eric Smoodin [*Cinema e televisione 1930-1945. Preistoria dei rapporti tra i due media.*]) che tratteggia anzitempo i termini del conflitto tra cinema e televisione retrodatando all'epoca sperimentale del nuovo mezzo di comunicazione l'inizio del confronto. Si tratta di un'ipotesi che, valorizzando la dinamica industriale legata ai percorsi intrecciati dei due media e alle relative strategie economiche, relega a un piano secondario anche da un punto di vista storico le conseguenze delle leggi antitrust, la diaspora dovuta al maccartismo e i tentativi compiuti dalla ricerca tecnologica in campo strettamente cinematografico (cinerama, 3D, ecc.). Ovviamente in quest'ottica l'impatto tra cinema e televisione viene inquadrato diversamente anche nell'aspetto giuridico e economico. La battaglia antitrust, infatti, riferita solo alle majors americane non rende che più rapida la "dissoluzione" dell'industria cinematografica posta di fatto in competizione con i nascenti monopoli televisivi. E la Mostra retrospettiva di Ancona, nel proporre come nuovo capitolo della storia hollywoodiana, immediatamente successivo allo *studio system*, il tema dei rapporti tra cinema e televisione, sembra aderire alla suggestione della proposta.

La materia offerta dal rapporto tra i due media, decisamente più prossima ai temi quotidiani della riflessione critica, permette la presentazione di un dibattito i cui esiti non possono certo dirsi definitivi. Il volume presentato in questa seconda edizione (svoltasi a Ancona nell'autunno 1983) si compone di due sezioni che rispettano sostanzialmente la cronologia degli avvenimenti. Si evidenzia da un lato il sostanziale "rifiuto" mostrato in un primo momento da Hollywood e basato sull'illusoria difesa della propria autonomia espressiva e economica, e dall'altro la fase successiva in cui si sviluppa un processo di integrazione che ha reso nel tempo difficilmente attaccabile la "superiorità" americana — economica e espressiva assieme — nel campo audiovisivo. Ma contemporaneamente dall'intreccio dei saggi, diversi per ampiezza e intenti, si evince con chiarezza che la scansione del processo integrativo non fu poi troppo rapida ma preceduta da una fase di riflessione e confronto. Sfruttando l'iniziale esitazione delle *majors*, furono proprio i produttori indipendenti a stringere per primi rapporti di collaborazione con i networks televisivi gettando così le basi della loro trasformazione industriale. E questo sebbene il "grande" Samuel Goldwyn avesse fin dal lonta-

no 1949 previsto uno spettacolo tutto televisivo in virtù dello "spirito gregario dello spettatore" che, a suo giudizio, avrebbe inevitabilmente favorito lo sviluppo del nuovo mezzo.
Ma quello che forse più interesserà il lettore sta nelle pieghe del processo che ha portato l'assetto cinematografico hollywoodiano e la sottesa ideologia a trasformarsi nel tempo in Assetto Globale Televisivo ereditandone la stragrande maggioranza delle funzioni. La riflessione, avviata in tempi più recenti, si sposta obbligatoriamente sul panorama dei mutamenti tecnico-linguistici.
Le necessità del nuovo mezzo forgiano a loro piacimento i caratteri del linguaggio cinematografico esaltandone alcune peculiarità, mettendone in ombra altre. Vengono alterati i ritmi, modificate le relazioni spazio-temporali, i sistemi narrativi (si veda l'analisi dettagliata offerta dal contributo di R. Vianello *[La nascita del telefilm]*). Conformemente alle nuove esigenze la Rappresentazione si articola in spazi espressivi ridotti secondo rassicuranti omologie che le convenzioni di *telefilm, live television drama, docudrama* rispettano per lo più fedelmente. Il cinema, abbandonata per sempre la memoria dello *studio,* viene sospinto verso nuovi territori in un cammino che si concluderà provvisoriamente solo con la fondazione di una nuova Hollywood. Una concreta integrazione è da situarsi solo alla fine degli anni Sessanta con la collaborazione dell'industria cinematografica con i networks televisivi nella produzione dei *made for television movies.* Si celebra così l'embrione di una intertestualità mediologica a cui oggi, nel bene o nel male, ciascuno dei due contraenti stenta a identificare il proprio contributo. In modo in fondo non difforme da quanto aveva anticipato la profezia godardiana. Non a caso il terzo appuntamento anconetano, svoltosi nel novembre 1984, è stato consacrato in gran parte al *made for television movie* quale luogo di ricostruzione di una nuova ipotetica "verginità" cinematografica.
Oggi ai due volumi di materiali e contributi dedicati ai momenti cruciali della storia hollywoodiana se ne aggiunge, a suggello, un terzo *(Hollywood in progress)* costituito da gran parte degli atti dei due convegni collegati alle manifestazioni anconetane.
La parola torna ai critici puri che, in epoca attuale — approfittando della sedimentazione dei giudizi precedenti e della rinnovata conoscenza dei testi cinematografici (e televisivi) — tessono, sia pure con accenti diversi, una nuova trama per ricucire ciò che era stato smembrato nell'analisi delle singole questioni. L'occhio si posa sul prodotto finale della catena: si tratta di nuovo di attori, sceneggiatori, registi di singoli film e di episodi di serie più o meno note. Come in un puzzle ben riuscito le tessere tornano a disegnare un quadro d'insieme. Che non sarà comunque quello conclusivo. Ogni proposta di revisione critica è destinata a subire nuove correzioni.

AA.VV. *Hollywood: lo studio system,* Venezia, Marsilio, 1982, pp. 302, s.i.p.

AA.VV. *Hollywood verso la televisione,* Venezia, Marsilio, 1983, pp. 244, s.i.p.

AA.VV. *Hollywood in progress,* Venezia, Marsilio, 1984, pp. 272, s.i.p.

Schede

a cura di **Stefania Parigi** e **Angela Prudenzi**

Antoni Gryzik: *Le rôle du son dans le récitcinématographique,* Paris, Minard ("Etudes Cinématographiques"), 1984, in 16°, pp. 126, s.i.p.

Il suono — parole, musica, immagini — è studiato dall'autore con estremo rigore scientifico, attraverso un percorso in parte storico (dal muto come evocatore di suoni al sonoro) e in parte teorico (Balázs, Adorno, Vertov). Non mancano a sostegno delle idee precisi riferimenti a sequenze o inquadrature di film famosi, che evidenziano il rapporto suono/immagine.

Dudley Andrew: *Concepts in Film Theory,* Oxford/New York, Oxford University Press, 1984, in 8°, pp. 239, $7.95.

Dudley Andrew: *Film in the Aura of Art,* Princeton, Princeton University Press, 1984, in 8°, pp. 207, ill., s.i.p.

Dudley Andrew è uno degli studiosi di cinema con cui bisogna necessariamente fare i conti quando si osserva il panorama della ricerca negli Stati Uniti. Nella mappa dei "teorici", egli occupa una posizione di rilievo: dirige la divisione di Broadcasting e Film all'Università dello Iowa — uno dei centri di "film studies" più accreditati, una delle scuole più note, insieme a NYU e UCLA —, è il maggiore studioso americano di Bazin, appartiene alla generazione di mezzo (Andrew ha quarant'anni) degli studiosi americani, quella formatasi nel clima della "scoperta" della teoria e dell'ideologia applicate al cinema.
Nel 1984 Andrew, ormai punto di riferimento carismatico per una parte del mondo accademico americano, ha pubblicato due libri gemelli, o complementari. Il primo *(Concepts in Film Theory)* è un volume di pura teoria e squisitamente scientifico, che prosegue il lavoro del libro più famoso di Andrew, *Major Film Theories.* Se però in quel libro la storia della teoria era incarnata nei personaggi portatori del discorso teorico (gli Eisenstein, i Mitry, i Bazin, ecc.), in questa opera recente la matassa teorica si dipana per concetti, per filoni di discorso e per accorpamenti di nodi del dibattito. Un dibattito che verte più sulla teoria contemporanea e sulle sue chiavi irrisolte. Quello di Andrew è in pratica un tentativo di risistemazione del discorso e di orientamento nell'intreccio delle formazioni e delle linee di ricerche interne all'accademia statunitense. Uno strumento utilissimo, dunque, per avere uno spaccato attendibile degli studi americani e dello stato della ricerca oltreoceano.
Ne emergono i nomi nuovi della teoria americana: i Noel Carroll, i Noel Burch, i David Bordwell, le Kristin Thompson, i rappresentanti di un universo in effervescenza, di una produzione teorica di alta qualità, con un certo ossequio all'Europa e alla Francia in particolare, con una sofisticazione degli strumenti di indagine. Percezione, rappresentazione, significazione, struttura narrativa, generi e autori, identificazione, interpretazione: Andrew cerca di sciogliere questi molti nodi, consapevole però che la teoria pura è destinata a fermarsi a un certo punto.
Ed è qui, dove finisce *Concepts in Film Theory,* che inizia l'altro volume, *Film in the*

Aura of Art. «I saggi di questo libro — scrive Andrew — sono nati dalla mia sfiducia nella pura teoria filmica». Ecco allora che l'autore tenta un approccio diverso, in modo forse meno scientifico e più appassionato, ad alcuni testi. «Ma sono i film che hanno scelto me, e non viceversa», dice Andrew, quasi a dichiarare il suo rapporto cinefilo, personale, soggettivo ai testi filmici in questione. In un momento in cui l'"aura" e la stessa nozione di "arte" sono state messe in crisi, Andrew le ripropone un po' provocatoriamente, immergendosi nell'analisi di alcuni film, o meglio di alcuni "casi", ai limiti tra modo di produzione ed "evento", passati alla storia: *Broken Blossoms* di Griffith, *Sunrise* di Murnau, *L'Atalante* di Vigo, *Meet John Doe* di Capra, *La Simphonie pastorale* di Delannoy, *Le journal d'un curé de campagne* di Bresson, *Henry V* di Olivier, il cinema di Welles e Mizogughi. Tutti testi che coniugano il rigore dello studioso con l'entusiasmo del consumatore del prodotto filmico. *(vito zagarrio)*

Enrico Groppali: *Cinema e teatro: tra le quinte dello schermo*, Firenze, La Casa Husher, 1984, in 8°, pp. 132, L. 15.000.

Convinto della sostanziale complementarietà tra il linguaggio cinematografico e quello teatrale, Groppali esamina dal punto di vista storico, critico e teorico, i rapporti tra scena e set, insistendo sul nuovo sincretismo delle arti originato dagli attuali rapporti di produzione e sul ruolo che la figura dell'"autore" assume in un mercato capace di riciclare incessantemente nei vari media la stessa opera.

Richard Abel: *French Cinema - The Firsth Wave, 1915-1929*, Princeton, Princeton University Press, 1984, in 8°, pp. 674, ill., s.i.p.

Accuratissimo studio di un periodo tra i più ricchi di fermento del cinema francese. L'autore analizza altrettanto a fondo gli aspetti industriali come le tematiche espresse dagli autori, offrendo uno strumento indispensabile per l'approfondimento delle avanguardie del primo Novecento.

Wolfang Gersch: *Schweizer Kinofaharten*, Berlino, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1984, in 16°, pp. 282, ill., s.i.p.

Viaggio nel cinema svizzero dalla fine degli anni '50 a oggi.

Giovanni Grazzini: *Cinema '84*, Bari, Laterza, 1985, in 16°, pp. 298, L. 13.000.

Panoramica critica sui film dell'anno circolati in Italia (con *cast* e *credit)*, oltre a note sul cinema industriale ed etnografico, necrologi (Johnny Weissmuller e Truffaut), elenco dei premi assegnati nei festival nazionali e internazionali.

Col ferro e col fuoco. Rassegna di film sul lavoro, Pisa, Edizioni Del Cerro, 1985, in 8°, pp. 88, s.i.p.

Catalogo della rassegna che si è svolta a Pisa dal 4 all'8 febbraio nell'ambito della manifestazione "Lavoro posseduto / Lavoro desiderato", realizzata con il concorso dell'amministrazione regionale toscana. Sul tema della rappresentazione del lavoro è proposta un'ampia scelta di materiali eterogenei (dal documentario al film a soggetto) raggruppati, secondo criteri ora storici ora tematici, in diverse sezioni: il cinema delle origini, gli anni Trenta, il dopoguerra, il film etnografico, con una retrospettiva di Robert Flaherty, la sezione "Mestieri" dedicata all'immagine del lavoro nel cinema di genere, con riferimenti particolari alle comiche del muto.

Uno spazio a parte è riservato al film industriale, da *Col ferro e col fuoco*, primo documentario realizzato dall'Italsider nel '26, alle recenti produzioni di audiovisivi promosse da enti e industrie come l'Enel, l'Enea, l'IBM, ecc. Le schede filmografiche sono precedute da brevi interventi dovuti a sociologi del lavoro, tecnici e responsabili aziendali di pubbliche relazioni e settori audiovisivi.

Virgilio Tosi: *Il cinema prima di Lumière*, Torino, ERI Edizioni RAI, 1984, pp. 332, ill., L. 33.000.

Da sempre appassionato cultore e fautore dell'uso scientifico del cinema, Virgilio Tosi ha voluto colmare una lacuna della storiografia, studiando e analizzando l'intricato e complesso campo delle invenzioni che nel corso dell'800 portarono alla messa a punto della macchina da presa e del proiettore cinematografici. *Il cinema prima di Lumière* è tuttavia un titolo fuorviante, data l'impostazione scelta dall'autore, programmaticamente alieno dall'occuparsi dello spettacolo cinematografico vero e proprio, di cui incontestabilmente i Lumière furono gli iniziatori, per centrare invece l'attenzione quasi esclusivamente sulle esperienze e sulle ricerche degli scienziati che contribuirono all'invenzione della "fotografia animata". Già vari autori prima di Tosi avevano affrontato l'argomento, individuando fasi e tappe di quello che comunemente si usa denominare il "pre-cinema": i dati su cui si basa questa ricostruzione erano per la maggior parte già noti. Tosi ha quindi soprattutto il merito di aver raccolto un'ampia documentazione, dirimendo e analizzando criticamente contraddizioni, errori e omissioni ricorrenti, com'è inevitabile, anche nelle fonti più autorevoli, e mettendo a disposizione del lettore interessato a questi temi un ottimo corredo illustrativo, impreziosito da molte immagini inedite o poco conosciute.
Tosi racconta, con cognizione di causa e con precisione di dettagli, le tappe fondamentali di una vicenda, di cui furono protagonisti soprattutto fisici e fisiologi, guidati nelle loro scoperte da motivazioni strettamente scientifiche e interessati soprattutto a servirsi della fotografia per fissare e analizzare le fasi del movimento umano e animale. Secondo l'autore, il cinema scientifico ha una preistoria, che inizia a Londra intorno al 1820 con le ricerche di Roget, ed entra nella storia tra il 1870 e il 1890, quando i perfezionamenti intervenuti nella tecnica fotografica consentirono di arrivare davvero alla scomposizione del movimento reale, grazie all'opera di pionieri come l'astronomo Janssen, il fotografo e libraio Muybridge e i fisiologi francesi Marey e Demeny.
Molte sono le osservazioni e i rilievi di Tosi largamente condivisibili: come per esempio quando critica il partito preso di quegli storici che si sono affannati a scoprire nell'antichità gli antenati del cinema, risalendo addirittura fino ai graffiti preistorici della grotta di Altamira; o quando denuncia lo sciovinismo di quanti si sono soprattutto preoccupati di rivendicare a inventori del proprio paese la paternità di scoperte decisive o dell'invenzione stessa del cinema.
Tuttavia perplessità dello stesso genere di quelle manifestate dall'autore suscita anche il quadro generale, l'impostazione di base di questo suo pur stimolante contributo. L'originalità — e anche il limite più vistoso — del libro deriva infatti dalle tesi che l'autore ha voluto precostituire alla propria ricerca, tesi che i capitoli del saggio dovrebbero servire a dimostrare (seguendo quindi un metodo aprioristico che, almeno in teoria, tutta la storiografia più avvertita da sempre sconsiglia). I quattro punti della tesi enunciata fin dalle prime pagine sono in realtà riassumibili in uno solo: la vera nascita del cinema non coincide con l'invenzione e la realizzazione dello spettacolo cinematografico, ma con quella del cinema scientifico.
È una tesi paradossale e provocatoria che, anche dopo l'attenta lettura del libro, francamente non mi sembra difendibile. L'autore ha certo ragione quando sostiene che molte delle invenzioni che resero possibile il cinematografo erano motivate da esigenze di ricerca scientifica e non da quelle dell'intrattenimento; ma non è corretto dedurne che il vero cinema fosse quello che trovava applicazioni nei laboratori degli

scienziati e non quello che offriva occasioni di svago e di riflessione a milioni di persone nelle pubbliche sale di spettacolo. Del resto se ne rende conto lo stesso Tosi quando, nelle conclusioni, ammette come l'importanza storica del cinema derivi proprio dal suo costituirsi come "mezzo di comunicazione di massa".
Purtroppo questo partito preso dell'autore lo porta a sottovalutare, nella sua ricostruzione storica, l'altro grande filone ottocentesco di esperienze e scoperte, che riflui poi nel cinema: quello interessato non all'analisi, ma alla sintesi del movimento su uno schermo (filone che portò non solo al "teatro ottico" di Reynaud — al quale il libro dedica pochi accenni — ma anche a quegli spettacoli che cercarono di animare le immagini proiettate dalla lanterna magica nei Panorami, nei Diorami, ecc.). Sul terreno strettamente scientifico, rileviamo infine che l'autore condivide ancora l'idea, e il luogo comune, che la percezione dell'immagine in movimento del cinema dipenda in prevalenza dal fenomeno della persistenza retinica (idea smentita da Arnheim e recentemente discussa anche da Riccardo Redi in un saggio sul catalogo riminese "La meccanica del visibile"): la questione è dunque ancora aperta?
In definitiva, la prospettiva di Tosi sembra essere vicina a quella di uno studioso italiano, il prof. Ferdinando Rodolfi, che nel 1901, di fronte alle incertezze ancora perduranti sul futuro del cinema come spettacolo, si diceva convinto che, «esaurito il campo della curiosità», il cinematografo sarebbe tornato «alla scienza per cui fu ideato». Fortunatamente per noi, che da tanti anni amiamo soprattutto il cinema come spettacolo e come strumento di arte e di comunicazione, la predizione di Rodolfi si è avverata solo nel senso che ancora oggi le tecniche cinematografiche sono anche in grado di servire la scienza: ma il cinema scientifico è e rimane un aspetto molto particolare e tutto sommato marginale di un fenomeno ben più ampio e articolato.
(aldo bernardini)

Mira Liehm: *Passion and Defiance - Film in Italy from 1942 to the Present,* Berkeley, University of California Press, 1984, in 8°, ill., pp. 396, s.i.p.

Da anni attenta studiosa della nostra cultura cinematografica, Mira Liehm ha pubblicato di recente questa ampia e dettagliata storia del cinema italiano. Dovendo tuttavia per la vastità del materiale restringere il campo d'indagine, l'autrice ha privilegiato il periodo che va dal neorealismo ai "gloriosi anni Sessanta", con particolare attenzione alle personalità che più lo hanno influenzato: Visconti (a *Ossessione* è dedicato un intero capitolo), De Sica, Zavattini, Rossellini, Antonioni. Nonostante l'ovvio omaggio agli autori, il volume non trascura di analizzare quei registi che, per la Liehm, hanno meglio espresso la situazione politica, sociale e culturale italiana. Ampio spazio è quindi dedicato a Risi, i Taviani, Germi, Monicelli, Ferreri, Bertolucci, Petri, Pasolini, come non mancano ritratti, seppur meno approfonditi, di Olmi, Brusati, Cavani, Maselli, Damiani, Wertmuller, Leone. La panoramica sul cinema italiano si ferma all'inizio degli anni Ottanta con una breve analisi delle opere di giovani registi *(Ricomincio da tre, Sogni d'oro, Un sacco bello, Piso Pisello),* nell'intento di individuare quali potrebbero essere i futuri sviluppi di una cinematografia che, anche per l'autrice, sta attraversando un momento di profonda crisi.

François Truffaut: *Il cinema secondo Hitchcock,* Parma, Pratiche Editrice, 1985, in 16°, pp. 319, ill., L. 22.000.

Seconda edizione dell'ormai celebre intervista di Truffaut a Hitchcock, arricchita di un nuovo capitolo scritto nell'83 dal regista francese, il quale con l'occasione tributa un ulteriore omaggio al grande maestro.

Gianfranco Gori: *Alessandro Blasetti,* Firenze, La Nuova Italia, 1984, in 16°, pp. 124, L. 6.800.

Sergio Trasatti: *Renato Castellani,* Firenze, La Nuova Italia, 1984, in 16°, pp. 122, L. 6.800.

Andrew Horton: *The film of George Roy Hill,* New York, Columbia University Press, in 8°, pp. 204, ill., s.i.p.

Cesare Biarese, Aldo Tassone: *I film di Michelangelo Antonioni,* Roma, Gremese Editore, in 8°, pp. 176, ill., L. 35.000.

Vincenzo Mollica (a cura di): *Il fumetto e il cinema di Fellini,* Montepulciano, Editori del Grifo, 1984, in 8°, pp. 36, ill., L. 9.500.

Vincenzo Mollica (a cura di): *Louise Brooks. Una fiaba notturna,* Montepulciano, Editori del Grifo, 1984, in 8°, pp. 48, ill., L. 9.500.

Due mostre di fumetti presentate nell'agosto 1984 al Centro culturale B. Berno Ascona, in occasione del XXVII Festival internazionale del film di Locarno. Al cinema di Fellini sono dedicati, fra gli altri, i disegni di Guido Crepax, Moebius, Hugo Pratt, Milo Manara e Cinzia Leone, mentre caricature e dichiarazioni dello stesso Fellini introducono il catalogo, a testimoniare il noto legame del regista con la tradizione dei "comics".
Gran parte dell'omaggio a Louise Brooks è affidato naturalmente a Guido Crepax che nel '65 ha creato il celebre personaggio di Valentina, ispirato all'attrice. Presenti anche le strisce di John Striebel a cui si deve la prima trasposizione fumettistica dell'immagine di Louise Brooks, avvenuta nel 1929 col personaggio di Dixie Dugan. Non poteva mancare, infine, la Louise Brooks di Hugo Pratt che appare, con il nome di Louise Brookszowyc, in una delle avventure di Corto Maltese.

Il cinema, Milano, Gastaldelli Arte Contemporanea, 31 gennaio 1985.

Nel gennaio scorso, a Milano, Giuseppe Gastaldelli ha organizzato una singolare mostra di pittura a tema. Artisti contemporanei, italiani e stranieri (Adami, Arroyo, Cagnone, Fanti, Peverelli, Guttuso, Thalmann, ecc.) sono stati chiamati ad esprimere, con matita e colore, la propria idea di cinema, le suggestioni e i miti del grande schermo.

Foster Hirsch: *Laurence Olivier on Screen,* New York, A Da Capo Paperback, 1984, in 8°, pp. 190, ill., $ 7.95.

Ripubblicazione, con aggiornamenti e una nuova prefazione, del volume *Laurence Olivier,* edito nel '79 dalla Twayne Publishers di Boston.

Francesco Bolzoni: *Quando De Sica era Mister Brown,* Torino, ERI, 1984, in 8°, ill., pp. 142, L. 28.000.

Mr. Brown è un personaggio del film *Due cuori felici* realizzato nel 1932 da Baldassarre Negroni. De Sica vi interpreta il ruolo dell'americano in Europa, tratteggiato con i toni leggeri, le sottolineature caricaturali e il gusto dei brillanti equivoci che ca-

ratterizzano il cinema dei telefoni bianchi. Sotto l'etichetta di Mr. Brown, Bolzoni vuole ricostruire la fisionomia dell'attore De Sica nelle stagioni che precedono, accompagnano e seguono l'esordio alla regia, sottolineando come questo aspetto dell'attività desichiana, pur predominante, sia caduto a torto nel disinteresse della critica, tesa a privilegiare il periodo eroico delle regie neorealiste. Si è spesso assimilata, infatti, la contraddizione tra recitazione e regia a quella tra leggerezza e impegno, tra intrattenimento e realismo che segna tutta l'opera desichiana.
Nella biografia artistica ricomposta da Bolzoni, con un tono oscillante tra il racconto critico e il rilievo aneddotico, la grandezza dell'attore De Sica risiede, al di là della simpatia umana e dell'intelligente mestiere, nella capacità di non prendere sul serio i propri personaggi, denunciandone la finzione. De Sica lavora quindi sulle convenzioni con la consapevolezza di partecipare a un gioco che, prima di divertire il pubblico, deve divertire lui stesso. Questo equilibrio raggiunto negli anni Trenta, sia al cinema sia a teatro, sembra infrangersi dopo la guerra quando la maschera di Mr. Brown, appesantita dai diversi attributi dell'età, torna a proporre malinconicamente la memoria di vecchi personaggi e di vecchi copioni, con un umorismo ormai segnato dal breve coinvolgimento neorealista.

Stephen Harvey: *Joan Crawford*, Milano, Milano Libri Edizioni, 1984, in 16°, ill., pp. 160, L. 8.000.

Ruggero Maccari, Antonio Pietrangeli, Ettore Scola: *La Picaresca*, Mantova, Provincia di Mantova - Casa del Mantegna, 1984, in 8°, pp. 230, s.i.p.

Pubblicato in occasione della personale di Ettore Scola svoltasi nel giugno 1984 a Mantova, il volume raccoglie il trattamento e la sceneggiatura di "La Picaresca", a cui lo stesso Scola, Maccari e Pietrangeli lavorarono tra il '60 e il '61. Il film, rimasto solo un progetto a causa degli alti costi di produzione, avrebbe dovuto narrare, sotto la regia di Pietrangeli, le avventure di due picari nella Spagna del '600. L'interesse della storia è legato alla scoperta di un'attenzione verso temi e situazioni — il viaggio, l'istinto di sopravvivenza, la fuga — che Scola approfondirà nei film da lui successivamente diretti.

AA.VV.: *Sei soggetti per il cinema*, Mantova, Provincia di Mantova - Casa del Mantegna, 1984, in 8°, pp. 256, s.i.p.

"Scrittori del cinema italiano" è il titolo di un convegno dedicato al ruolo dello sceneggiatore nel cui ambito sono stati pubblicati sei soggetti inediti scritti da alcuni tra i più famosi sceneggiatori italiani: Age, Scarpelli, Badalucco, De Bernardi, Zapponi, Benvenuti, Amidei, Scola, Pirro.

Italo Moscati: *I mass-mediocri*, Roma, Bulzoni, 1984, in 8°, pp. 218, L. 16.500.

Se la mass-mediocrità coincide con la cultura televisiva, il mass-mediocre rappresenta il tipico "eroe del nostro tempo", una sorta di "uomo-mosaico", come lo definisce Moscati, che tramite il video invade la totalità dei media, percorrendo con abilità e grazie a evidenti compromissioni politiche, tutti i canali della comunicazione e gli spazi delle più diverse arti e professioni. In questo testo, che è un collage di scritti per gran parte pubblicati su «Paese Sera» dal '79 all'83, l'autore propone ritratti, situazioni e retroscena del piccolo schermo con un tono che vuol oscillare «tra la parodia dei feuilleton e l'irriverenza del corsivo satirico», sottolineando ironicamente di non essere immune dal contagio della mass-mediocrità televisiva.

Le manifestazioni sul cinema giovane: territori d'incrocio e di confine

Le due "note" dedicate al cinema dei giovani apparse sull'ultimo numero di «Bianco e Nero», e che riferivano l'una del concorso di Città della Pieve per soggetti cinematografici inediti e l'altra della sezione "Spazio aperto" del festival "Cinema Giovani" di Torino, lasciano scoperto uno spazio — non solo di informazione ma di dibattito, di giudizi e di ipotesi di cinema — che un successivo avvenimento, un'altra manifestazione dedicata al "cinema giovane", consente forse almeno parzialmente di occupare. Mi riferisco a "Film-maker", rassegna di film e video di nuovi autori, festival insomma della produzione italiana indipendente, la cui terza edizione si è svolta a Milano dal 31 gennaio al 3 febbraio.
"Film-maker", che fin dal suo titolo individua un ruolo e un tipo di pratica intermedi fra l'indipendenza astratta e senza prospettive del "cineamatore" e la professionalità ormai codificata del "regista", mi sembra infatti una iniziativa che si colloca in un certo senso a metà fra il concorso di Città della Pieve e la rassegna aperta, non selettiva e non competitiva, del festival torinese. A metà dunque fra amatorismo e mestiere, a metà fra un cinema solo pensato o vagheggiato e un cinema che ha trovato modo di esistere, spesso superando ogni sorta di difficoltà, ma che cerca ancora il confronto, il giudizio, magari anche la selezione, come strada verso l'industria o verso il pubblico. Non siamo obbligati a credere che nel mezzo ci sia sempre il meglio, ma in tempi di "fusioni", di interdisciplinarietà e di commistioni fra i media, è probabilmente nei territori di incrocio e di confine che si sviluppano le situazioni più interessanti.
Da Città della Pieve Mauro Tomassini segnalava che l'ultima edizione del premio aveva rivelato, nei concorrenti, una maggiore preoccupazione per la narrazione, per le storie ben raccontate, ma pochi o deboli «riferimenti a generi o filoni dell'immaginario cinematografico» e cioè al «lavoro consapevole sui meccanismi di funzionamento del racconto per immagini». I soggetti presentati erano insomma a suo parere ancora viziati da modelli e matrici «estetico-letterarie», da cui il giudizio conclusivo di «carenza di professionalità» e di estraneità dei nuovi autori agli sviluppi dell'industria culturale e delle nuove tecnologie.
Non c'è motivo di dubitare dell'esattezza di questa analisi ma c'è da chiedersi se questa "letterarietà" non fosse proprio ciò che — certo implicitamente — veniva chiesto da un concorso riservato appunto a "soggetti cinematografici", cioè a testi necessariamente scritti e descrittivi per quanto progettuali e aperti. Come pensare di vincere un premio per soggetti se non mandando appunto un "bel soggetto", esteticamente e letterariamente sostenuto? E quali possibilità può dare un semplice soggetto di misurarsi con i meccanismi, anche tecnici e industriali, del racconto per immagini?
Anche "Film-maker", in una delle sue sezioni, aveva bandito un concorso a premi. Esso era riservato però non a soggetti ma a *progetti* di film: cioè a film, se non già iniziati, almeno produttivamente impostati o parzialmente avviati e coperti. E il premio consisteva appunto non in un astratto riconoscimento di qualità ma in un finanziamento parziale che servisse a "chiudere" il pacchetto produttivo. Tale incentivazione non poteva evidentemente riguardare grandi film, ma essenzialmente medio e cortometraggi, opere video, documentari. E nella cultura del basso costo propria dell'ini-

ziativa, la quota di autoproduzione portata dai film-maker proponenti non necessariamente doveva essere in denaro, ma poteva essere costituita dalla partecipazione di tecnici o attori, dalla messa a disposizione di attrezzature, ambienti, studi, ecc. Se l'autore-produttore riusciva a ottenere tutto ciò gratuitamente, e a garantire partecipazioni prestigiose, meglio per lui: il premio in denaro gli sarebbe servito appunto a coprire quelle spese (pellicola, copie, laboratori) per le quali è impensabile strappare favori o collaborazioni gratuite.
Ebbene, i progetti presentati, alla scadenza del marzo 1984, sono stati una settantina, poco meno dunque dei soggetti inviati al premio di Città della Pieve. Non tutti rispondevano ai requisiti produttivi richiesti (nessuna altra restrizione, né di genere, né di tecnica, né tanto meno di "stile" era stata imposta) ma la maggior parte certamente sì. E certamente non si poteva imputare alla media dei progetti presentati una mancanza di professionalità. Sceneggiature o trattamenti tecnicamente perfetti, in qualche caso story-board dettagliatissimi, piani di produzione impeccabili, preventivi corretti, dimostrazioni di contatti solidi con il mondo della produzione (magari quella cosiddetta marginale, televisiva o pubblicitaria).
Certo non tutte le proposte erano geniali o semplicemente realistiche. Alla commissione incaricata di esaminarle (e della quale facevo parte assieme a Francesco Casetti, Roberto Escobar e al produttore Sergio Lentati) molte sono sembrate banali, o troppo esili, o sproporzionate nel rapporto fra costi e potenzialità, o semplicemente tropo costose per il budget che "Film-maker aveva potuto destinare a questi premi (poco meno di un centinaio di milioni, con i quali c'era l'ambizione di far realizzare il maggior numero di lavori possibile, anche per rispecchiare la varietà delle proposte pervenute). Undici progetti sono stati comunque giudicati interessanti e praticabili e hanno vinto altrettanti premi-produzione che andavano da un minimo di cinque a un massimo di diciotto milioni.
Ma non erano i soli "meritevoli" e una disponibilità economica meno irrisoria ci avrebbe consentito di prendere in considerazione anche altre proposte solo di poco, o per sfumature di giudizio certamente soggettive, meno interessanti. Gli undici film e video co-prodotti da "Film-maker" andavano dai film di finzione veri e propri, di durata solo un poco inferiore allo standard, come *Polsi sottili* di Giancarlo Soldi, *Giulia in ottobre* di Silvio Soldini (poi selezionati per il Forum di Berlino) e *Le mille cose infinite* di Tonino Curagi e Fabio Ilacqua, al film-episodio di mezz'ora (*Rosso di sera* di Kiko Stella), ai documentari più o meno tradizionali (*I volti dell'altro luogo* di Evandro Inetti e *Rifiuti* di Susanna Francalanci). Prodotti più anomali, tra la ricerca d'avanguardia e il film-saggio, sono stati *L'osservatorio nucleare del sig. Nanof* di Paolo Rosa, *Foglie morte* di Francesco Dal Bosco e *Kamera* di Maurizio Pratesi, con un paio di casi (*Ave... Maria* di Bianca Conti Rossini e *Accendi la tele* di Mimmo Lombezzi) di micro-cortometraggi non propriamente "d'avanguardia" ma certamente sperimentali per ipotesi di destinazione o progetto stilistico.
Il giudizio su questa serie di prodotti può e deve essere differenziato. Si va, a mio parere, da alcuni film buoni o ottimi a esiti decisamente mediocri. Ma nessuno di essi può essere considerato deludente almeno dal punto di vista tecnico o professionale, e quasi tutti sono stati comunque corrette esecuzioni dei progetti presentati, anche nei casi in cui la realizzazione non ha saputo esprimere le potenzialità che essi sembravano contenere. Si può parlare insomma di scarsa creatività registica, di talenti non sempre eccelsi, a volte di scarso senso della misura, ma non di scarsa professionalità. A riprova che la professionalità da sola non basta a fare un buon film, ma anche che fra i giovani cineasti o aspiranti tali ce n'è molta di più di quanto si creda e forse anche di quanto sia necessaria.
Dallo "Spazio aperto" di Torino Stefano Della Casa nota infatti che la tendenza più diffusa fra gli oltre duecento film e video presentati era l'affermazione di professionismo, attraverso film-trailer, film-biglietto-di-visita, film-candidatura, film di autopresentazione insomma più che "opere" in qualche modo compiute, autosufficienti o autosoddisfatte. Anche questa è sicuramente un'analisi corretta. Ma anche in questo

caso il contenitore, uno spazio "aperto", una «vetrina per raggiungere eventuali committenti» come dice Della Casa, può aver determinato la qualità e lo spirito dei contenuti.
Anche in "Film-maker", oltre alla proiezione degli undici film e video precedentemente premiati, vi era una rassegna assai più ampia di prodotti di provenienza indipendente e disparata. Non aperta, però, ma sottoposta a una selezione preventiva che aveva ridotto le circa 250 opere presentate a una sessantina. Ciò avrà senz'altro prodotto una maggiore omogeneità che a Torino, e probabilmente impedito che si rendesse vistosa quella forbice che Della Casa osservava: il caso di giovani appena affacciati alla regia che cercano subito lo sbocco professionale, quella di dilettanti allo sbaraglio che già si presentano come maturi, e magari incompresi, uomini di cinema. Qualche velleitarismo in meno dunque, ma non molte realtà in più.
È sintomatico che i prodotti segnalati ufficialmente da "Film-maker" (con premi AGIS, ARCI, FICE, Panasonic o con menzioni libere dei giurati) fossero in grande misura gli stessi che già si erano messi in evidenza o avevano ottenuto premi "informali" a Torino: *Vite spericolate* di Lucia Moisio, *Giovanotti Mondani Meccanici contro Dracula*, oppure i torinesi *Vite di ballatoio* di Daniele Segre e *Venerdì sera lunedì mattina* di Pianciola e Chiantaretto già premiato al precedente festival "giovane" di Bellaria, mentre *Blues a Betlemme City* di Coassin-Vertieri-Panebarco era già apparso al festival dei comics di Lucca. Forse la sola "scoperta" della manifestazione, in questa sezione, è stato *The Pit* di Gianluca Di Re (un cortometraggio deciso e molto espressivo, ma forse un po' sopravvalutato).
A distanza di pochi mesi è difficile setacciare nuovi talenti: le opere erano in gran parte le stesse e dunque si può estendere anche alla "selezione Film-maker" il giudizio di «panorama non esaltante» emesso da Stefano Della Casa per la rassegna di Torino. Ma con una osservazione in più. La maggior parte delle cose migliori espresse o confermate da "Film-maker" (ne cito alcune fra quelle non ancora nominate: *Nessundove* di Martone e Vergiani, *Stanze di prova* di Esther Musatti, *Arimortis* di Daniela Morelli, *Zerolire* di Rapetti e Gilardi) provengono non tanto da aspiranti registi ma da media-maker che operano nei vari settori della comunicazione audiovisiva, usando il cinema o il video come componente o rivelatore di un lavoro che si svolge con o fra musica, teatro, danza, fumetti, computer, arti visive, fotografia, ecc. Autori dunque che non cercano di esibire e inventarsi una professionalità, perché già ne hanno una, magari solo tangenziale rispetto a quella cinematografica, ma sufficiente a evitare velleitarismi.
Come confermava anche la scarsa presenza di lungometraggi, e il ritorno del superotto a operazioni più amatoriali o private che "morettiane", sembra finita insomma presso i giovani film-maker la speranza del colpo grosso, il mito del "film subito" e con qualunque mezzo. Ciò che invece queste rassegne più o meno aperte ma basate sulle forze comunque attive rivelano è la disponibilità e capacità a lavorare sugli spazi liberi della comunicazione, sulle suggestioni proposte dal sistema televisivo o della committenza pubblica. Tutto ciò in fondo ha sostituito le vecchie pratiche del documentarismo o dell'aiuto-regia come tradizionali canali di avviamento e selezione per diventare "registi" (che è probabilmente ancora considerato meglio che essere "film-maker"). E senza nulla togliere (non mi dimentico a chi sto scrivendo) all'importante funzione che possono svolgere le scuole di cinema, a cui infatti la manifestazione milanese aveva dedicato una terza sezione del suo programma.
Scusatemi se per riassumere tutte le intenzioni e le ambizioni di "Film-maker" ho ripetuto notizie che voi e molti altri conoscete, e non vorrei aver dato l'impressione di una difesa d'ufficio di un'iniziativa che non è priva di squilibri e di lacune. Ma era l'occasione buona, oltre che per correggere informazioni confuse apparse sui giornali, per cercare di far nascere rapporti e discussioni fra manifestazioni che lavorano in una stessa realtà.
Ringrazio dell'ospitalità.

Alberto Farassino

CRONACHE DEL C.S.C.

Il nuovo direttore generale

Il Consiglio di amministrazione ha nominato per cinque anni direttore generale del C.S.C. il dott. Alberto Estrafallaces. Nel ringraziare il prof. Laura per l'opera svolta nel periodo del suo mandato, il Consiglio gli ha offerto di proseguire in altra forma la sua presenza al Centro come consulente per l'attività didattica.
All'atto dell'insediamento, il dott. Alberto Estrafallaces ha dichiarato: «Ringrazio il Consiglio di amministrazione per aver pensato a me in questo momento allo stesso tempo delicato e importante per il cinema italiano. Ho sempre considerato il Centro sperimentale di cinematografia come uno degli strumenti di maggiore supporto non solo dell'attività cinematografica ma anche di quella televisiva, e di tutte le forme di comunicazione attraverso l'immagine. Ogni sforzo, quindi, dovrà essere rivolto a rendere questo strumento quanto più possibile agile e moderno e aperto agli impulsi che emergono dalla società e dal mondo della cultura».

Nel 40° anniversario della scuola di Lodz

Il presidente Giovanni Grazzini ha assistito a Cracovia alle celebrazioni del 40° anniversario della scuola di cinema polacco di Lodz, in cui insegnò anche Umberto Barbaro, ex direttore del C.S.C.

Bilancio positivo per l'anno del diploma

Dopo un anno e un trimestre di lezioni teoriche, di seminari, di proiezioni e di prove pratiche limitate ai singoli corsi, gli allievi hanno potuto realizzare quelle esercitazioni pratiche complete che rappresentano il fine dei loro studi e le indispensabili esperienze per un futuro inserimento nella vita professionale. I numerosi progetti cinematografici e televisivi presentati dagli allievi e programmati e coordinati dall'organizzatore generale della produzione Mario Silvestri — in accordo con la direzione didattica — sono stati già quasi tutti realizzati. Dai primi di gennaio due troupes, una cinematografica e una televisiva, hanno lavorato contemporaneamente a pieno ritmo occupando il Teatro 1, lo Studio televisivo e numerosi ambienti dal vero nell'ambito delle strutture del C.S.C. Gli allievi dei vari corsi sono stati impegnati in continuazione, alternandosi nella composizione delle varie troupes che sono state integrate, oltre che dal personale tecnico del C.S.C., da elementi esterni, grazie alla collaborazione dell'Istituto Luce. I piani di lavoro sono stati impostati e poi realizzati con criteri assolutamente professionali, con l'impianto dei vari reparti di scenografia, di costume, di trucco e con l'impiego di mezzi tecnici e di attrezzature elettroniche comuni alle grandi produzioni.
Per il corso di regia cinematografica sono stati realizzati i seguenti film (durata media 20-30 minuti), diretti dagli allievi indicati tra parentesi: *Istruzioni per J. Howell* (Fernando Gabriel Spiner), *L'impiegato* (Giorgia Cecere), *Berenice* (Juan Manuel Chumilla), *Notte* (Sigfrid Monleon), *L'unico mondo possibile* (Isabella Sandri), *Tu sei differente* (Alberto Taraglio), *Il sorriso in fondo al mare* (Francesca Pirani), *Chiamami Aquila* (Kuros Olia), *L'incubo* (Antonella Grassi), *Pubblicità progresso* (Matteo Minissi), *Da un paese vicino* (Francesco Ferrari).
A uno dei film hanno simpaticamente partecipato Ugo Tognazzi e Mimsi Farmer. Per

il corso del documentario è stato realizzato il programma *Sonno e sogno* composto di cinque episodi, della durata complessiva di circa 60 minuti: *Sogni ad occhi aperti* (Enrico Soci e Jorge Meyer), *Letteratura e sogno* (Guido Morandini e Giampiero Consoli), *Teatro e sogno* (Oscar Iarussi), *Sogno e psicanalisi* (Elisabeth Labi), *Sogno e arte* (Arnaldo Catinari e Evangelia Boudalikas).
È in fase di avanzata lavorazione anche un documentario di ampio respiro dal titolo *Memorie dal sottosuolo* (Fabio Vannini e Piero D'Onofrio) sulla storia dei minatori e delle miniere della Sardegna, con l'interessamento della RAI, della Regione Sardegna e dell'ENI.
Per il cinema pubblicitario è stato realizzato un *Progetto Fiat* sulla Fiat Uno, con la collaborazione della casa torinese.
Per il cinema scientifico si sta ultimando il programma sperimentale *Movimenti oculari e percezione di sequenze filmiche,* con la collaborazione della RAI e del CNR.
Per il corso di regia televisiva sono stati registrati numerosi programmi consistenti in rifacimenti di scene di vecchi film, con una perfetta ricostruzione ambientale delle varie epoche: *Le amiche* (Elisabeth Labi), *Catastrofe* (Oscar Iarussi), *Ninotchka* (Kuros Olia), *Senso* (Alberto Taraglio), *Il silenzio è d'oro* (Francesco Ferrari), *Il diavolo in corpo* (Matteo Minissi), *Sussurri e grida* (Isabella Sandri), *Grandi manovre* (Vassilis Moissidis), *Bella di giorno* (Evangelia Boudalikas), *Provaci ancora Sam* (Giampiero Consoli), *Cronaca di un amore* (Antonella Grassi), *Il servo* (Dimitri Giatsusaki), *Conoscenza carnale* (Maria Pia Millo), *Re Lear* (Fabio Vannini), *Sulle rive del Tawe* (Piero D'Onofrio), *Il generale Della Rovere* (Benedetto Accardo Palumbo), *Minetti* (Arnaldo Catinari).
L'anno del diploma si chiude quindi con un bilancio largamente positivo. Nonostante le difficoltà di varia natura nelle quali si dibatte il Centro, è stato realizzato, a beneficio degli allievi, un programma che non trova riscontro nella storia del Centro.

I grandi della fotografia per gli allievi di ripresa

Il corso di ripresa ha avuto quest'anno docenti di prim'ordine, da Carlo Carlini, direttore della fotografia di oltre 250 film, a Peppe Lanci, direttore della fotografia di Andrei Tarkovskij e dei fratelli Taviani; da Franco Di Giacomo, direttore dei film di Nanni Moretti e del *Cristoforo Colombo* televisivo, a Giuseppe Rotunno, direttore della fotografia di Fellini e di alcuni grandi registi americani.

I seminari

Si sono svolti presso il C.S.C. seminari sul film pubblicitario, sul diritto d'autore e sulla legislazione cinematografica.

Per sensibilizzare il mondo politico

Prosegue l'opera di sensibilizzazione del mondo politico e parlamentare nei confronti dei problemi del C.S.C. In tale quadro si inserisce la visita dell'avv. Luigi Mazzella, capo di gabinetto del ministro del Turismo e dello Spettacolo, Lelio Lagorio, e commissario straordinario dell'Accademia nazionale d'arte drammatica. A visitare quanto prima il Centro sono stati invitati i membri della commissione Interni della camera dei deputati e quelli della commissione Pubblica Istruzione del senato.

Il "Fondo Taloni"

La Biblioteca si è arricchita di un nuovo fondo grazie al dono, da parte della signora Antonia Lojacono, vedova Taloni, di un ricco materiale filmografico raccolto nel cor-

so degli anni da Mario Taloni. Si tratta di circa quarantamila schede sui film usciti a Roma, di recensioni e di flani pubblicitari. Il "Fondo Taloni" viene a costituire un nuovo strumento di studio e consultazione per i frequentatori della Biblioteca, che è aperta al pubblico lunedì, mercoledì e venerdì dalle 9 alle 14,30; martedì e giovedì dalle 9 alle 18.

Borsa di studio del Laboratorio '85

Il prof. Bruno De Marchi, direttore del Laboratorio internazionale 1985, ha messo a disposizione del C.S.C. una borsa di studio di L. 1.100.000, da assegnare a un allievo straniero meritevole di partecipare al corso di lingua e cultura italiana del Laboratorio. La borsa è stata assegnata all'argentino Fernando Gabriel Spiner, allievo del corso di regia.

Le attività della Cineteca

Nel periodo gennaio-aprile 1985, la Cineteca nazionale, nell'ambito della circolazione culturale, ha fornito film a circoli del cinema, cineteche, associazioni, enti locali, università e istituti d'istruzione, per un totale di quasi 400 film.

Le nuove acquisizioni della Biblioteca

La Biblioteca del C.S.C. si articola, sulla base del sistema decimale, in 10 sezioni. Ogni sezione è a sua volta suddivisa in 10 sottosezioni, ogni sottosezione in 10 ulteriori raggruppamenti.
In questa rubrica sono riportati soltanto quei volumi che afferiscono alla Sez. I (Cinema e Televisione) distribuiti, secondo il criterio su esposto, in 100 gruppi (numerati da 000 a 099).
Tale suddivisione dettagliata ha lo scopo di offrire agli studiosi di cinema non un semplice elenco di libri ma uno strumento bibliografico utile per qualsiasi genere di ricerca.
Nell'elencazione preliminare dei gruppi e sottogruppi — questi ultimi contrassegnati da un numero di codice posto tra parentesi e richiamato poi per ciascun testo prima del nome dell'autore — vengono ovviamente omessi quelli nei quali non è confluito alcun volume.

SEZIONE I: CINEMA E TELEVISIONE

00 STORIA E CRITICA DEL FILM

(000) Opere generali, collettive, antologiche.
(002) Storie generali del cinema, della tecnica e dello spettacolo cinematografico.
(003) Storie di cinematografie nazionali, periodici, movimenti, generi, personaggi.
(004) Critica cinematografica; saggi di carattere generale.
(005) Monografie e biografie critiche; personalità.
(006) Annate cinematografiche; raccolte di recensioni; schede e filmografie ragionate, analisi critiche di film.
(008) Storie divulgative e iconografiche.

(003) Argentieri, Mino: *Cinema. Storia e miti*, Napoli, Tullio Pironti, 1984, in 8°, pp. 171.
(005) Attolini, Vito: *Sotto il segno del film (cinema italiano 1968/76)*, Bari, Mario Adda Editore, 1983, in 8°, pp. 291.

(003) Bachy, Victor: *Le cinéma en Côte d'Ivoire*, Bruxelles, Edition OCIC/L'Harmattan («Collection Cinémedia» 1), 1983, in 8°, pp. 83, ill.
(003) Bachy, Victor: *La Haute-Volta et le cinéma*, Bruxelles, Editions OCIC/L'Harmattan ("Collection Cinémedia" 2), 1983, in 8°, pp. 87, ill.
(002) Beaver, Frank Eugene: *On Film. A History of the Motion Picture*, New York, Mc Graw - Hill Book Company, 1983, in 8°, pp. XIV+530, ill.
(003) Bergan, Ronald: *Glamorous Musicals. Fifty Years of Hollywood ultimate Fantasy*, London, Octopus Books, 1984, in 8°, pp. 160, ill.
(003) Bernardini, Aldo: *Cinema muto italiano. II. Industria e organizzazione dello spettacolo 1905-1909*, Roma/Bari, Laterza ("Grandi Opere"), 1981, in 8°, pp. VIII+272, ill.
(003) *Bestiario. Rivista di psicoanalisi e arte*. Anno I, n. 2, Roma, Edizioni Kappa, 1981, in 8°, pp. 61+XXVI.
(005) Brion, Patrick (direction de): *D.W. Griffith*, Paris, L'Equerre/Centre Georges Pompidou ("Cinéma pluriel") 1982, in 8°, pp. 216, ill.
(005) Bruno, Edoardo (a cura di): *René Clair*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1983, in 8°, pp. 178, ill.
(003) Cameron, Evan William (edited by): *Sound and the Cinema. The Coming of Sound to American Film*, Pleasantville, Redgrave Publishinh Company, 1980, in 8°, pp. XVI+232.
(005) Cebe, Gilles: *Woody Allen*, Paris, Henry Veyrier ("Collection Cinéma") 1981, in 8°, pp. 205, ill.
(003) Champlin, Charles: *The Movie grows up, 1940-1980*, Athens, Swallow Press, 1981, in 8°, pp. XI+284, ill.
(003) Chang-Sup Choi: *Breve storia del cinema coreano. La situazione attuale*. Pesaro, Mostra Int. del Nuovo Cinema, 1984, in 8°, pp. 36.
(003) Cherchi Usai, Paolo (e Maurizio Ferretti): *Le origini del cinema in Liguria. Genova nel 1896*, Genova, Gruppo ligure Ric. Cineteca D.W. Griffith, in 8°, pp. 107.
(003) *Cine Español 1896-1983*, s.l. (ma Madrid), Ministerio de Cultura, 1984, in 8°, pp. 436, ill.
(008) *Il cinema. Grande storia illustrata*. Vol. III, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1981, in 8°, pp. 280, ill.
(008) *Il cinema. Grande storia illustrata*. Vol. IV, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1982, in 8°, pp. 280, ill.
(005) Cinemateca Portuguesa (a cura della): *Manoel De Oliveira*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa 1981, in 8°, pp. 115, ill.
(003) Clarens, Carlos: *Giungle americane. Il Cinema del crimine*, Venezia, Arsenale Cooperativa Editrice ("Fact & Fiction". Sezione Cinema 1), 1981, in 8°, pp. 305, ill.
(004) De Benedetti, Giacomo: *Al cinema*, Venezia, Marsilio (Collana "900"), 1983, in 16°, pp. XL+342.
(003) Eisner, Lotte H.: *Lo schermo demoniaco. Le influenze di Marx Reinhardt e dell'espressionismo*, Roma, Editori Riuniti ("Universale arte e spettacolo" 106), 1983, in 16°, pp. 335, ill.
(005) Estève, Marcel (présenté par): *Andreï Tarkovsky*, Paris, Minard ("Études cinématographiques", n[os] 135-138), 1983, in 16°, pp. 185, ill.
(005) Fantuzzi, Virgilio: *Cinema sacro e profano*, Roma, La Civiltà Cattolica, 1983, in 8°, pp. 406.
(003) Farassino, Alberto (e Tatti Sanguineti): *Gli uomini forti*, Milano, Mazzotta, 1983, in 8°, pp. 190.
(005) Ferrero, Adelio: *Buñuel: continuità di una rivolta*, Modena, ARCI, s.d., in 8°, pp. 24.
(005) Filmoteca Nacional de España (a cura della): *Marcel L'Herbier*, Barcelona, Filmoteca Nacional, 1980, in 8°, pp. 83, ill.

(000) Fireman, Judy (edited by): *TV Book, The Ultimate Television Book.* New York, Workman Publishing Comp., 1977, in 8°, pp. XIV+402, ill.
(003) Franklin, James: *New German Cinema: From Oberhausen to Hamburg,* Boston, Twayne Publishers ("Twayne's Filmmakers Series") 1983, in 8°, pp. 227, ill.
(003) Galosi, Fausto: (e Fabrizio Crosoli): *Epidemie dell'immaginario. Tendenze del cinema fantastico,* Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1984, in 8°, pp. 59, ill.

01 TEORIA, LINGUAGGIO, TECNICHE

(011) Teoriche generali; storia delle teorie; semiologia.
(012) Il film e i problemi della cultura; cinema e filosofia.
(019) Interviste, confessioni, documenti sulla pratica della professione.

(012) Aristarco, Guido: *L'utopia cinematografica,* Palermo, Sellerio ("Prisma"), 1984, in 8°, pp. 283.
(011) Bruno, Edoardo: *Il senso in più,* Roma, Bulzoni ("Quaderni di Filmcritica" 12), 1981, in 16°, pp. 140.
(019) Dmytryk, Edward: *On Screen Directing,* Boston/London, Focal Press, 1984, in 8°, pp. X+142, ill.
(011) Houston, Beverle (e Marsha Kinder): *Self and Cinema. A Transformalist Perspective,* Pleasantville, Redgrave Publishing Comp, 1980, in 8°, pp. VI+474, ill.
(011) Madron, Paolo (a cura di): *L'analisi del film,* Parma, Pratiche Editrice ("Sedicesimo" 4), 1984, in 8°, pp. 133.
(011) Moscariello, Angelo: *Le figure del cinema,* Bologna, Pitagora Editrice, 1983, in 8°, pp. IV+104.

02: SOGGETTI e SCENEGGIATURE

(021) Soggetti, trattamenti, sceneggiature originali.
(022) Soggetti e sceneggiature desunti; descrizioni analitiche di film.
(026) Soggetti e sceneggiature non realizzati.

(021) (Antonioni) Vari: *Il mistero di Oberwald,* Roma, RAI ("Appunti dell'ufficio stampa" n. 107) 1980, in 8°, pp. non num., ill.
(021) (Boorman) Dickey, James: *Deliverance,* Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1982, in 8°, pp. X+157.
(026) *Cappuccetto rosso:* Realizzazione cinematografica dell'arcifiaba in tre atti di Gherardo Gherardi, Roma Soc. Anonima IRIS FILM, 1941, in 8°, pp. 19.
(022) De Barros, J. Leitao: *Varanda dos Rouxinóis. Vendaval Maravilhoso,* s.l. (ma Lisboa), Cinemateca Portuguesa, 1982, in 8°, pp. 176, ill.
(021) Falorini, Umberto: *Pestival - Un film da fare,* Pontedera, Circolo del Pestival, 1984, in 16°, pp. 33, ill.
(021) Ferrara, Giuseppe (e Umberto Giovine): *Faccia di spia,* Milano, Vangelista editore ("Serie Spettacolo"), 1975, in 8°, pp. 118, ill.
(021) (Hawks) Sayre, Joel (e William Faulkner): *The Road to Glory (Wooden Crosses),* Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1981, in 8°, pp. VII+178, ill.
(022) Pasolini, Pier Paolo: *Appunti per un'Orestiade africana,* Copparo, Quaderni del Centro Culturale di Copparo, 1983, in 16°, pp. 89, ill.
(021) Trotta, Margarethe, von: *Lucida follia,* Milano, Ubulibri ("Nuovo cinema tedesco"), 1983, in 8°, pp. 159, ill.
(026) Vittori, Rossano: *Il trattamento cinematografico dei "Sei personaggi". Testo inedito di Luigi Pirandello,* Firenze, Liberoscambio, 1984, in 8°, pp. 127.
(022) Zavattini, Cesare: *La veritàaaa,* Milano, Fabbri/Bompiani ("Tascabili Bompiani, 314 - narrativa), 1983, in 16°, pp. 219.

03: ANIMAZIONE, DOCUMENTARIO, CINEMATORISMO

(032) Cinema d'animazione: linguaggio, tecnica, storia, personalità.
(033) Cinema documentario: linguaggio, tecnica, storia, personalità.
(036) Cinema specializzato e scientifico.

(032) Bendazzi, Giannalberto: *Due volte l'Oceano. Vita di Quirino Cristiani pioniere del cinema d'animazione,* Firenze, La casa Usher ("Saggi" 13), 1983, in 8°, pp. 138.
(032) Cortellazzo, Sara: *Pastelli, pupazzi e siparietti. Il cinema di Gianini e Luzzati,* Genova, Assessorato alla Cultura, s.d., in 8°, pp. 63, ill.
(032) Schepp, Ole (e Fred Kamphuis): *George Pal in Holland 1934-1939,* Den Haog, Kleinoffsetdrukkerij Kapsenberg, 1983, in 8°, pp. 76, ill.
(036) Tosi, Virgilio: *How to make Scientific Audio-Visuals for research, teaching popularization,* Paris, UNESCO, 1984, in 8°, pp. VI+157.
(033) Zunzunegui, Santos: *Euzkadi, un film di Teodoro Ernandorena (1933-1983),* Bilbao, Certamen Internacional del Cine Documental y Cortometraje (Collection "Mikeldi" 1), 1983, in 8°, pp. 60,

05: LEGISLAZIONE, DIRITTO, INDUSTRIA E COMMERCIO DEL FILM

(051) Testi legislativi e amministrativi, regolamenti, codici.
(056) Storia economica del cinema; storia delle compagnie.
(057) Politica ed economia cinematografiche; fiscalità; analisi del mercato.
(059) Ente e organismi cinematografici. Documenti, relazioni, bilanci. Stato e cinema.

(059) AGIS (a cura dell'): *Film in TV,* Roma, AGIS (Dossier 15), 1984, in 4°, pp. non num.
(051) AGIS (a cura dell'): *Legislazione dello spettacolo,* Roma, AGIS, 1983, in 8°, pp. non num.
(057) Gerla, Tina (e Carlo Zocchi): *Il mercato cinematografico in provincia di Pavia. Indagine conoscitiva,* Pavia, Amm. Prov. di Pavia, 1983, in 8°, pp. IV+219.
(056) Slide, Anthony: *The kindergarten of the Movies: a History of the Fine Arts Company,* Metuchen/London, The Scarecrow Press, 1980, in 8°, pp. IX+236, ill.

06: PROBLEMI PSICOLOGICI, SOCIALI, MORALI, RELIGIOSI, POLITICI, DIDATTICI

(062) Censura, autocensura; problemi morali; sessuologia.
(063) Psicologia, psichiatria, psicanalisi.
(064) Cinema e pubblico; cinema e società; comunicazioni di massa; storie sociologiche.
(067) Cinema e politica, cinema ideologico e politico.

(062) AGIS: *Cinema e censura,* Roma, AGIS, 1984, in 4°, pp. non num.
(064) Della Fornace, Luciana: *Il labirinto cinematografico. Esame del rapporto tra cinema e pubblico attraverso lo studio comparato dei generi e dei filoni cinematografici con particolare riguardo alla cinematografia italiana dal 1965 al 1982,* Roma, Bulzoni ("Biblioteca cinematografica e dei mass-media" 12), 1983, in 8°, pp. 223, ill.
(063) Eberwein, Robert T.: *Film & The Dream Screen. A Sleep and a Forgetting,* Princeton, Princeton University Press, 1984, in 8°, pp. XV+247.
(067) Gili, Jean A.: *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione,* Roma, Bulzoni ("Collana di studi cinematografici" 11), 1981 in 8°, pp. 176.
(067) Insdorf, Annette: *Indelible Shadows. Film and the Holocaust,* New York, Random House ("Vintage Books"), 1983, in 8°, pp. XVII+234, ill.

(064) Quart, Leonard: (and Albert Auster): *American Film and Society since 1945,* London, Mac Millan ("The Contemporary United States"), 1984, in 8°, pp. XI+156, ill.

07: ISTITUZIONI, MOSTRE, CONVEGNI CINEMATOGRAFICI

(071) Festival, rassegne, manifestazioni periodiche a carattere internazionale.
(073) Manifestazioni nazionali e locali; programmi depliant.
(075) Convegni, tavole rotonde, congressi.
(076) Scuole e istituti nazionali di cinema.
(079) Premi cinematografici; referendum.

(071) (Amsterdam) *De Arabische Film - Cinemathema 79,* Amsterdam, s.e., s.d. (ma 1979), in 8°, pp. 211, ill.
(075) (Ferrara) Martini, Giacomo (a cura di): *Città e Metropoli. Le culture, i conflitti.* 6° Convegno "Il cinema e la città", Modena, Edizioni Magazine, 1984, in 16°, pp. 163.
(073) *Il film a soggetto. Catalogo.* 4ª Rassegna nazionale del cinema non professionale. 1ª Rassegna nazionale dei videomedia non professionali, Mirano, Comune di Mirano, 1984, in 8°, pp. 45.
(076) *Film Department/Broadcasting Department. Nihon University. College of Arts,* Tokyo, Nikon University, s.d., in 8°, pp. 96.
(079) Simonet, Thomas (a cura di): *Oscar. A Pictorial History of the Academy Awards,* Bromley, Columbus Books, 1983, in 8°, pp. VI+266.
(071) (Venezia) C.I.E.S. (a cura del): *Cinema italiano a Venezia. Biennale-cinema 1980. Settore cinema e spettacolo televisivo,* Roma A.N.I.C.A., s.d. (ma 1980), in 8°, pp. non num.
(071) (Venezia) Mereghetti, Paolo (a cura di): *XL Mostra Internazionale del Cinema,* Venezia, La Biennale di Venezia, 1983, in 8°, pp. 339, ill.

08: BIOGRAFIE, DIVISMO, DOCUMENTAZIONE, GENERALITÀ

(081) Biografie; profili aneddotici di personalità.
(082) Autobiografie, confessioni, memorie, carteggi, epistolari, interviste.
(083) Hollywood.
(085) Divismo.

(085) Achilli, Alberto (a cura di): *Dimensione Diva. Il mestiere dell'attrice.* Ravenna, Comune di Ravenna, 1984, in 8°, pp. 87, ill.
(081) Cèbe, Gilles: *Fred Astaire,* Paris, Henri Veyrier (Collection "Cinéma"), 1981, in 8°, pp. 271, ill.
(083) David, Saul: *The Industry. Life in the Hollywood Fast Lane,* New York, Times Books, 1981, in 8°, pp. VIII+278.
(081) Gabanelli, Milena (e Alessandra Mattirolo): *Brigitte Bardot,* Roma, Gremese ("Le Stelle filanti" 18), 1983, in 8°, pp. 131, ill.
(081) Griggs, John: *Gregory Peck,* Roma, Gremese ("Le Stelle filanti" 19), 1984, in 8°, pp. 160, ill.
(081) Hochkofler, Matilde: *Anna Magnani,* Roma, Gremese ("Le Stelle filanti" 20), 1984, in 8°, pp. 151, ill.
(082) Kurosawa, Akira: *Something like an Autobiography,* New York, Randon House ("Vintage Books", 1983, in 8°, pp. 209.
(081) Quirk, Lawrence J.: *The Films of Gloria Swanson,* Secaucus, The Citadel Press, 1984, in 8°, pp. 256, ill.
(085) Sapori, Alvise: *STAR. Dive divi divismo nella Hollywood degli anni trenta,* Venezia, Marsilio Editori, 1984, in 8°, pp. 203, ill.
(081) Swindell, Lary: *Charles Boyer. The Reluctant Lover,* London Weidenfeld and Nicolson, 1983, in 8°, pp. VIII+280, ill.

"La scrittura televisiva" - linguaggi, apparati, società è il titolo di una serie di incontri che si sono svolti a Perugia da febbraio a maggio presso il Centro di documentazione dello spettacolo. Organizzati dall'Istituto di studi sociali della facoltà di scienze politiche dell'Università di Perugia, dall'Audac, dal Comune e dalla sede regionale della RAI, con la collaborazione del Provveditorato agli studi di Perugia, gli incontri sono stati coordinati da Paolo Mancini con la collaborazione di Guido Barlozzetti. Hanno parlato Gianfranco Bettetini, Franco Crespi e Marino Livolsi (Televisione e produzione di senso); Enrico Mascilli Migliorini e Franco Rositi (Televisione e società); Alberto Abruzzese e Duccio Tessari (Il telefilm e la produzione seriale); Emilio Ravel e Mauro Wolf (Le trasmissioni a contenitore); Massimo Fichera e Giuseppe Richeri (Le nuove tecnologie e la telematica); Paolo Giaccio e Antonio Pilati (I linguaggi di frontiera).

"Le immagini e le idee: quarant'anni di impegno civile nel cinema italiano" è il tema della tavola rotonda che si è tenuta a Siena il 9 marzo, su iniziativa del Comitato per la celebrazione del quarantennale della Liberazione. Hanno partecipato Giuseppe De Santis, Pietro Ingrao, Nanni Loy, Romano Luperini, Massimo Mida Puccini, Ugo Pirro, Francesco Rosi, Cosimo Scaglioso, Fiorenzo Viscidi. Ha condotto il dibattito Lino Micciché.

Il 6° Congresso nazionale dell'Aiace (Associazione italiana cinema d'essai) che si è svolto a Todi (PG) dal 15 al 17 marzo, ha dibattuto il tema "Oltre la crisi, il cinema", ha eletto il nuovo consiglio direttivo e ha dato alla stampa una mozione.

Una retrospettiva di Federico Fellini, dedicata agli aspetti meno conosciuti dell'attività del maestro del cinema, è stata organizzata a Bruxelles, dal 15 al 24 marzo, dall'Istituto di cultura italiano. Al pubblico belga è stato presentato essenzialmente il Fellini sceneggiatore e aiuto regista, cioè il Fellini all'inizio della carriera, quando collaborava con i pionieri e con i più grandi maestri del neorealismo e della commedia, come Mario Bonnard, Alberto Lattuada, Pietro Germi, Roberto Rossellini e Eduardo De Filippo.

L'Associazione italiana telecineoperatori (AITC), fondata a Milano il 18 marzo, ha lo scopo di riunire i direttori della fotografia, gli operatori di ripresa e i cameramen operanti nei settori televisivo e cinematografico, tutelare e promuovere la professione organizzando dibattiti e stages di aggiornamento tecnico, operare per il pieno riconoscimento del direttore della fotografia nella sua qualità di autore, istituire manifestazioni culturali. Per informazioni: Associazione italiana telecineoperatori (AITC), via Tavazzano 6, 20155 Milano.

"Nom et prénom: Godard, Jean-Luc" è il titolo della rassegna che Foligno ha dedicato dal 18 al 27 marzo al maestro della cinematografia francese. Scopo della rassegna, organizzata da Comune di Foligno, Consorzio Valle Umbra Sud, Audac, Agis e Aiace: ridare la vita alle sale cinematografiche ricominciando tutto da capo, con una politica comune tra stato, regioni, enti locali, produttori ed esercenti.

La "Settimana del cinema ungherese" che si è tenuta a Roma dal 19 al 25 marzo (e successivamente a Trieste dal 22 al 28 marzo) su iniziativa del Ministero degli esteri ha offerto una rassegna principale, con sette titoli rappresentativi delle più recenti tendenze, tutti prodotti nelle ultime due stagioni; una retrospettiva di oltre trenta titoli, che ha voluto riassumere l'evoluzione della cinematografia ungherese dal dopoguerra agli anni Ottanta; una sezione intitolata alle esperienze dello Studio Bela Balázs nei suoi oltre vent'anni di vita; e una tavola rotonda cui hanno partecipato esperti italiani e ungheresi.

Tesi di laurea in materie cinematografiche discusse nelle università italiane:

Agostino Cenzato, *Tra letteratura e cinema: problemi di narratività. Il caso di "Piccolo mondo antico"*. Relatore: Bruno De Marchi. Correlatore: Annamaria Cascetta. Università Cattolica di Milano, facoltà di lettere moderne. Marzo 1985.

Franca Cairo, *La lingua delle didascalie nella sceneggiatura "San Francesco d'Assisi" di Guido Gozzano*. Relatore: Sergio Raffaelli. Università della Calabria, facoltà di lettere e filosofia. 1983.

Giuseppina G. Gallo, *Sulla lingua delle "descrizioni" di Guido Gozzano per il "San Francesco"*. Relatore: Sergio Raffaelli. Università della Calabria, facoltà di lettere e filosofia. 1984.

Al regista Yoji Yamada è stata dedicata una rassegna che si è svolta a Roma dal 20 marzo al 4 aprile, organizzata dall'Istituto giapponese di cultura con la collaborazione della Mostra internazionale del nuovo cinema.

Una conferenza di programmazione del cinema e degli audiovisivi in Toscana si è tenuta a Firen-

ze dal 21 al 23 marzo, con la partecipazione di esponenti politici, personalità dello spettacolo e della cultura, e critici cinematografici. Organizzata dal dipartimento Istruzione e cultura della Regione, la conferenza ha discusso le forme del decentramento soprattutto cinematografico (il settore dello spettacolo più colpito dalla crisi), sostenendo la necessità di ridefinire e potenziare le modalità dell'offerta, che va adeguata alla mutata domanda, a testimonianza del nuovo ruolo propulsivo, e non più di supporto, della Regione.

"Oltre la norma", la rassegna che ha per tema l'handicap e l'emarginazione così come vengono rappresentate sul grande e piccolo schermo, si è svolta a Pesaro dal 25 al 30 marzo. Curata da Paola Severini, la rassegna aveva lo scopo di trovare nuovi metodi per favorire un processo di integrazione degli handicappati che è già in atto ma che ancora molta strada deve percorrere.

"Il cinema comico italiano di ieri e di oggi" è il tema di una tavola rotonda che si è tenuta a Roma il 28 marzo per iniziativa della Provincia di Roma e di Filmstudio 80. Dopo la presentazione di Armando Leone e la relazione introduttiva di Gianni Rondolino, ci sono stati gli interventi di Callisto Cosulich, Furio Scarpelli e Mario Monicelli.

"La frontiera urbana nell'America del New Deal", manifestazione dedicata all'America degli anni Trenta, si è svolta a Modena dal 9 aprile al 6 maggio. Promossa dall'Assessorato alla cultura del comune di Modena e coordinata da Guido Fink, Franco Minganti e Maurizio Vaudagna, l'iniziativa ha offerto una rassegna cinematografica e una serie di tavole rotonde. La rassegna cinematografica, ricca di oltre trenta titoli, era fatta in realtà di due programmi: uno in versione originale, con traduzione simultanea, di film degli anni Trenta in sintonia con lo spirito del New Deal e col tema della "frontiera": l'altro di film (in versione italiana) che hanno rivisto (e reinventato) il periodo newdealista, da *Fango sulle stelle* (1960) di Elia Kazan al recente *Le stagioni del cuore* di Robert Benton. Alla prima tavola rotonda, che aveva per titolo "Spazio urbano e mito agrario nell'America del New Deal", hanno partecipato Bruno Cartosio, Fancesco Dal Co e Guido Fink; alla seconda (Individuo, collettivo, nazione: il New Deal tra mito americano ed europeizzazione) G. Giacomo Migone, Ester Fano, Claude Fohlen; alla terza (Tradizione e innovazione nella comunicazione politica degli anni rooseveltiani) Roberto Grandi, Peppino Ortoleva, Gianfranco Pasquino e Alessandro Portelli; alla quarta (Il passato recuperato e il bisogno di futuro nella cultura del New Deal) Tiziano Bonazzi, Giordano De Biasio, Loretta Waltz Mannucci e Maurizio Vaudagna; alla quinta (Generi letterari e cinematografici nell'America degli anni Trenta) Franco La Polla, Guido Fink, Franco Minganti, Bianca Maria Tedeschini e Walter H. Rideaut.

Per la costituenda agenzia franco-italiana per la produzione di opere audiovisive (film e telefilm) si è svolta il 12 aprile a Roma, al Ministero del turismo e dello spettacolo una riunione preparatoria. L'agenzia, aperta alle adesioni degli altri paesi comunitari, ha lo scopo di favorire la crescita e lo sviluppo di un'industria europea dell'audiovisivo per la produzione cinematografica e televisiva dotata di mezzi adeguati e con il supporto delle più avanzate tecnologie.

"Come scrivere oggi la storia del cinema" è il tema del convegno che si è svolto a L'Aquila il 12 e 13 aprile in occasione dell'edizione del primo volume del *Dizionario Universale del cinema* di Fernaldo Di Giammatteo, edito dagli Editori Riuniti. Dopo l'introduzione di Gabriele Lucci, presidente della Lanterna Magica, promotrice del convegno, hanno parlato Fernaldo Di Giammatteo (Perché la storia del cinema), Carlo De Matteis (Storia del cinema e storia delle arti: problemi di metodo), Maurizio Ponzi (La storia del cinema come film), Giorgio Tinazzi (Come e per chi la storia del cinema), Cristina Bragaglia (La storia del cinema come "Enciclopedia"). A chiusura, è stata inaugurata "La carrozza di François", uno spazio, dedicato a François Truffaut, offerto ai ragazzi delle scuole per vedere film e disporre di una biblioteca di cinema.

L'edizione 1985 delle "Giornate del cinema africano", che ha presentato a Perugia dal 14 al 20 aprile 10 film e 7 documentari di recente produzione, ha ripreso e sviluppato in una tavola rotonda gli argomenti già trattati nella precedente edizione (particolarità di tematiche legate a culture profondamente diverse da quelle occidentali, e congenita debolezza delle strutture produttive e distributive) allargandoli allo sviluppo complessivo della comunicazione audiovisiva del continente africano, con particolare riferimento alla necessità di formazione professionale dei quadri tecnici.

"Folies 1945 - I film dall'occupazione alla Liberazione", la rassegna organizzata dall'Archivio nazionale cinematografico della Resistenza, ha presentato a Torino dal 15 al 19 aprile 40 film e 40 cinegiornali scelti fra le pellicole proiettate nel corso del 1945 nelle città del nord d'Italia. Promossa dagli assessori alla Cultura della Regione Piemonte e del Comune di Torino e dal comitato cittadino per le celebrazioni del 40° anniversario della Liberazione, la rassegna ha fatto rivivere, con film di vario genere (guerra, musical, giallo, commedia) e di diverse cinematografie (Italia, USA, URSS, Germania, Francia, Gran Bretagna), e con cinegiornali americani, tedeschi e italiani, l'atmosfera di un anno della nostra storia segnato dalle rovine della guerra e dalle speranze di pace.

Con "La commedia all'italiana: un progetto di ricerca" la Federazione italiana dei circoli del cinema ha inteso promuovere una ricognizione storico-critica su un genere che tanta parte ha

avuto nella cinematografia del nostro paese e che nel passato anche recente ha dato vita a vivaci polemiche. L'iniziativa, che sarà portata avanti per tutto il 1985, ha preso le mosse dagli "Incontri reggini del cinema", che si sono svolti a Reggio Calabria dal 15 al 21 aprile. Organizzati dal centro regionale calabrese della FICC e dal comune di Reggio Calabria, con il patrocinio, fra gli altri, del Centro sperimentale di cinematografia, gli Incontri hanno offerto una rassegna di film e dibattiti con autori e critici, con una tavola rotonda alla quale hanno partecipato autori, sceneggiatori, registi, attori e critici.

"Cinematografia e pubblici poteri", l'incontro organizzato dall'istituto giuridico dello spettacolo e dell'informazione, si è svolto a Roma il 18 aprile, con interventi, comunicazioni e relazioni di operatori artistici, culturali e giuridici del settore. Mario de Paulis, direttore generale dello spettacolo, ha messo in evidenza come la legislazione cinematografica sia stata in prevalenza originata da motivazioni di carattere politico censorio, fiscale e di ordine pubblico, con esclusione quindi di finalità di promozione culturale.

La 12ª edizione del Festival internazionale del cartone animato, che si è tenuta ad Asolo (TV) dal 19 al 21 aprile con il patrocinio dell'Associazione italiana film di animazione, ha presentato una produzione molto eterogenea (serial televisivi, cortometraggi d'autore, lungometraggi, film dei ragazzi, computer animation), con lo scopo di dare un'idea globale di un fenomeno che sfugge agli stessi addetti ai lavori. Infatti, da una recente statistica dell'Asifa (Association Internationale du Film d'Animation) si apprende che il fatturato globale dell'industria dell'animazione nei paesi occidentali ammonta a 1230 miliardi di lire, così distribuiti: 70% negli Stati Uniti, 24% in Giappone e 6% in Europa. Di questo fatturato il 51% riguarda la produzione pubblicitaria, il 24% la video e computer animation, il 12% le serie televisive, l'8% i lungometraggi e il 5% le produzioni sponsorizzate e d'autore. Inoltre, i canali produttivi e distributivi sono differenti in ogni singolo settore.

"Evviva il cinema" - Ritratto all'autore, ha aperto il suo ciclo di appuntamenti dedicati agli autori delle arti cinematografiche puntando i riflettori su Tonino Guerra, sceneggiatore poeta. La manifestazione, che si è tenuta a San Marino dal 20 al 28 aprile, ha presentato una selezione dei suoi film migliori, che testimoniano il contributo da lui dato all'arte del cinema collaborando con registi come Antonioni, Fellini, Rosi, i fratelli Taviani e altri. L'omaggio a Tonino Guerra comprendeva anche una mostra di tutte le sue opere letterarie, dei pastelli (esposti per la prima volta) e dei manifesti, bandi e avvisi. A complemento della manifestazione, Tonino Guerra terrà a San Marino, entro il 1985, una serie di conferenze e di lezioni sulla sua esperienza di sceneggiatore ai giovani che vogliono avvicinarsi al cinema.

"L'univers de Robert Bresson" è il titolo del convegno internazionale che si è tenuto a Loreto (AN) dal 23 al 25 maggio. Le relazioni, alternate con la proiezione di film in edizione originale del cineasta francese, sono state tenute da Michel Estève (La vision du monde de Robert Bresson; Robert Bresson e Bernanos), Maurice Mourier (Robert Bresson e le cinéma français: aristocratie et marginalité; Lancelot du Lac ou le Moyen-Age dévoilé), Mireille Latil Le Dantec (L'esthétique de Robert Bresson; Robert Bresson et Dostojevski), Alfonso Moscato (Religiosità nel film di Robert Bresson), Francesco Casetti (Bresson teorico: notes sur le cinématographe), Lorenzo Cuccu (La ricerca dell'immagine essenziale nel cinema di Bresson), Pasqualino De Sanctis (La mia collaborazione con Robert Bresson).

"Franco Solinas: professione sceneggiatore" è il titolo del convegno che si è svolto all'Isola della Maddalena (SS) il 25 e 26 maggio. Dell'opera di uno dei più noti e apprezzati scrittori di cinema hanno parlato, tra gli altri, Gillo Pontecorvo, Suso Cecchi D'Amico, Alberto Grimaldi, Gian Maria Volonté, Sergio Leone, Francesco Rosi, Costa-Gravas, Lietta Tornabuoni e Pietro Pintus. Seguirà, durante l'estate, una rassegna completa dei film di Solinas, che verrà presentata in varie città della Sardegna. Alla manifestazione è stato inoltre dato un carattere permanente. Verrà infatti organizzato ogni anno un convegno sulla funzione della sceneggiatura nel cinema. È stata anche annunciata l'istituzione di un premio intitolato a Franco Solinas.

Il premio "Adelio Ferrero" ha presentato il bando di concorso per l'edizione 1985. Possono partecipare i giovani di età compresa fra i 16 e i 25 anni, di nazionalità italiana, che non abbiano collaborato a quotidiani, periodici con diffusione nazionale o a riviste specializzate, né vinto il primo premio nelle precedenti edizioni. I saggi, inediti e originali, dovranno pervenire alla segreteria del premio entro il 10 luglio. Gli argomenti dovranno riguardare il cinema (autori, opere, tendenze, teoria, problemi, ecc.) senza alcuna limitazione di tempo, luogo, aspetto e prospettiva. La consegna dei premi avverrà il 20 novembre. Per informazioni: Segreteria del premio "Adelio Ferrero", c/o A.T.A., Teatro Comunale, via Savona, 15100 Alessandria.

"Gli italiani e la censura" è il tema di un recente sondaggio dell'Istituto di studi politici, economici e sociali. Il dato più significativo è che il 64,8% degli intervistati ritiene che la censura sui film debba essere applicata solo se essi sono privi di contenuto artistico, il 17% che debba essere applicata sempre e il 18,2% che non debba essere applicata in alcun caso. Per il 68,8% dei favorevoli alla censura, questa dovrebbe risolversi in una proibizione ai minori. Riguardo ai film a esplicito contenuto erotico, il 41,5% degli intervistati vorrebbe proibirli ai minori di 18 anni, il 17,5% a tutti e il 12,1% a nessuno.

SUMMARY

At the Centro Sperimentale with Umberto Barbaro

This is the paper read by Pietro Ingrao at the Umberto Barbaro convention, which was held in Rome July 11, 1984. Bringing back memories, the author explains the reasons that brought young Roman intellectuals to the cinema and what Barbaro gave them. Around the mid-Forties, while Fascism and Nazism reigned and politics absorbed everything else, to the detriment of man's relationship to man, these young people felt the backwardness of the human and cultural frontier in which they live and they turn to the cinema. In it they recognize a new language with an irresistable capacity for expansion, able to make them part of the great movement shaking the world. At the Centro Sperimentale di Cinematografia, Barbaro gave them a critical history of film art, centered around the great Soviet cinema, particularly that of the Twenties; a film theory whose principal support is montage, seen as the interweaving of shots, rhythm, technique; and a vision of the cinema as an art made by many hands, upsetting the pre-established balance and affirming new needs. The young intellectuals, however, also have ideas of their own; perhaps critically ingenuous ones, on certain persons, movements, figures and the cinema; or different tastes. Barbaro has a strong personality. Inevitably, arguments arise.

Italian film history: problems and prospetcs

Italian research on early cinema, which was begun around the beginning of the Seventies, is in a phase of great development. Scholars who in the past applied a pioneer spirit in complete solitude to the immense territory of silent cinema, finding refuge and comfort in generous but rare private collectors, have gone past the phase of individual enjoyment and possession to discover the possibilities of exchange and the circulation of goods, and are grouping together under the auspices of the Italian Association for Film History Research. The association aims at legitimizing the work of every researcher in the country by multiplying his or her occasions for meeting others and exchanging information, involving private collectors and cinematheques, and locating the possessors of film material of every type. All this is taking place on the threshhold of a great revolution in operating procedure, systems of cataloging and the conservation of materials and sources. Italy is in the avant-guarde in this type of research for quantità, quality, polycentrism of input and its myriad initiatives. Nevertheless, a leap in quality is needed: data banks, full-time researchers, knowledge of philology, information on the number of prints owned by cinematheques and collectors, unified criteria for transcribing screenplays, a unified model of film cataloging, work on comparative film history, an integrated system of research and exchange. To make this leap in quality, it's necessary to multiply methods and categories and to affront the major difficulties, and above all for public institutions to step in with adequate financing or at least to avoid placing obstacles of various types in the way of significant projects.

The latest Coppola, or the refounding of reality

Francis Ford Coppola isn't just the product and reflection of convergences and mixtures in the Western film world; he's also a clear-headed theoretician of his own work, a knowledgable programmer of his status as a filmmaker through cultural operations and definite theoretical plans which don't close themselves off in the space of a single film text. In fact, you can talk of his last four pictures after *Apocalypse Now* as a single larger test. *One From the Heart, The Outsiders, Rumble Fish* and *Cotton Club* make up a linear program aimed at founding a new hypothesis

of filmic reality, and together constitute an idea about cinema. Coppola sets himself up and thinks like a magician and demiurge of reproducable reality, the promotor of an idea of cinema as an interpretation of the world. Both filmmaker and explainer, an ambitious critic of himself, he offers products of consumption and at the same time creates an image of himself as the architect of a new culture and a new post-modern reality. Beyond a touch of personal presumption, the evolution of the latest Coppola is headed in the direction of an extremely ambitious projects, the refoundation of the cinema. Refounding it beginning with its constitutive elements: image, sound, the apparatus, the relationship to the audience, filmic vision, the screen, to arrive at possible readings and interpretations. This doens't mean, however, that the project is made up of works of equal value. Of the four films after *Apocalypse,* only one, *Rumble Fish,* is a work of art.

Zurlini's documentaries

The ten documentaries made by Valerio Zurlini, seen in Venice in September 1984 during a hommage to the director, who died two years ago, constitute not only exercises and trial runs of a filmmaker waiting to elaborate and elongate his stories, but are a real poetic microcosm of the future feature-length films and even an anticipation of a *mise-en-scnène* in the great theather of life we find in his longer works. *Miniature* (1951) and *The Jewel of the Estensi* (1952) bear witness to Zurlini's passion for art. *Neighborhood Story* (1950), *The Fable of the Hat* (1951, color), *Boxers* (1952), *Sunday Blues* (1952), *The Face Market* (1952), *The One-Penny Serenade* (1953), *The Station* (1953), and *Soldiers in the City* (1953) trace the path of narrative maturation Zurlini followed and at the same time offer stories, lights, characters, atmosphere and other constants for the eight features he will make over a period of almost thirty years.

Berlin: Comparision with the past

Among the Berlin Film Fest's different trends, a comparison with the past and with history forty years after the end of the Second World War dominated, especially conducted by the losers, the Germans and Japanese. The author, however, notes a series of oddities: while one expected a great discussion of Nazism, young people don't care a thing about Nazism; German newspapers sing a swan song for West German cinema; authoritative personalities sustain that the much-condemned policy of the Minister of Internal Affairs, seen as restrictive and anti-cultural, has not had any destructive consequences on production; the people of Film Fest welcome with reconciliatory and pacifist enthusiasm the decision of the jury to award the Golden Bear to two films, David Hare's *Wetherby,* and the East German film *Die Frau und der Fremde.*

Cinematheque: the *Inferno* of Milano-Films

The *Inferno* of Milano-Films, which the National Cinematheque owns an incomplete print of, is a key work of world cinema. Based on the first canto cycle of Dante Alighieri's *Divina Commedia,* it starts the fashion for colossal films over a thousand meters in length, giving a turn to the criteria of film production, distribution and programming. The author illustrates the film's style and language, traces the history of the project and its making, brings out the contribution of critic and distributor Gustavo Lombardo and the action taken by his rivals, who beat the release date of the film with smaller-scale productions that could exploit its huge publicity campaign. Finally the author refers to its reception in Italy and abroad, going back to the opinions of critics published in the press at that time.

BIANCO E NERO: GLI ARRETRATI

Fascicolo n. 1/1983

SAGGI: *La formazione artistica degli attori del cinema muto italiano. - Matuszewski e Marinescu: due pionieri del cinema. - La figurazione nel cinema americano, tra fotografia e arte. - La sala cinematografica come dispositivo spettacolare. - Movimenti oculari e percezione di sequenze filmiche.* — NOTE: *Freedonia: indagini sul territorio. - Il cinema armeno. - C'era una volta la Warner.* — CORSIVI: *Il nuovo Istituto Luce. - Il lungo sonno del cortometraggio.* — FILM: *La notte di San Lorenzo. - Identificazione di una donna.*

Fascicolo n. 2/1983

SAGGI: *L'Italia di Zavattini. - Appunti di lavoro per un saggio su Zavattini. - Nel '38, Zavattini (per caso). - "Miracolo a Milano" - Sceneggiatura desunta dalla moviola. - Per una filmografia di Cesare Zavattini. - Appunti per una bibliografia su Cesare Zavattini.*

Fascicolo n. 3/1983

SAGGI: *Quando Zurlini parlava di/su Valerio Zurlini. - Il "modello" Spielberg-Lucas: reinventare il cinema. - Hong Kong: introduzione ai "generi". - Dal salotto al Soviet: il cinema russo prerivoluzionario. - Pasolini e la dialettica dell'irrealizzabile. - Come e perché l'obiettivo cinematografico.*

Fascicolo n. 4/1983

SAGGI: *Gli anni della Cines. Inediti dai «Taccuini». - Nota frammentaria ai Cines graffiti di Emilio Cecchi. - Jean Grémillon «l'uomo-tramite» tra due epoche del cinema francese. - I trent'anni di Elio Petri. - Il cinema ritrovato di Mikio Naruse.* — NOTE: *Identificazione di un autore: Michelangelo Antonioni.* — FILM: *E la nave va. - Prénom Carmen. - Nostalghia. - Die macht der Gefühle.* — I FILM DELLA CINETECA: *"Christus" di Giulio Antamoro.*

Fascicolo n. 1/1984

SAGGI: *Al cinema con Mario Pannunzio. - Peter Kubelka, scultore del tempo. - Cinema e tv fra teoria e didattica. - Pubblicità d'autore ovvero Ulisse e l'Ombra.* — NOTE: *Catania: l'Europa tenta di serrare le file. - Sorrento: il rischio ha pagato. - Hollywood verso la televisione nell'America degli anni '50.* — CORSIVI: *Renato Castellani: regista "inattuale?".* — *FILM: "Fanny e Alexander".*

Fascicolo n. 2/1984

SAGGI: *Franco Solinas: il rigore dell'impegno. - La bella addormentata in camicia nera (La musica per film in Italia durante il fascismo, 1930-1944). - I "nuovi" tedeschi fra mercato e cultura.* — CORSIVI: *Kaljo Kiisk, una voce dall'Estonia. - La famiglia, un cinedilemma.* — NOTE: *Genova: il cinema da rianimare.* — FILM: *"Ballando ballando". - "Furyo". - "Tradimenti".* — CINETECA: *"Porto" di Amleto Palermi.*

Fascicolo n. 3/1984

SAGGI: DOSSIER BUÑUEL: *Gli anagrammi del corpo di Luis Buñuel; Quei pallidi oggetti del desiderio. - Franco Rossi: una biografia critica. - L'uomo, la natura, la patria nel cinema estone (1912-1947).* — CORSIVI: *Cannes 84: i margini stretti del cinema. - Suzuki e Kinoshita, le "rivelazioni" di Pesaro.* — NOTE: *Chianciano: il telefilm europeo affila le armi.* — FILM: *Enrico IV.* — CINETECA: *"Jocelyn" di Léon Poirier.*

Fascicolo n. 4/1984

VENEZIA '84: *Perché abbiamo premiato Zanussi. - "Heimat": il film-evento. - "Oltre le sbarre": con provocazione.* - ITALIANI IN MOSTRA: *"Kaos": la svolta dei Taviani; "Carmen": il filologo Rosi; "C'era una volta in America": Leone e la memoria; "Il futuro è donna": quando Ferreri inciampa; Avati, Comencini, Festa Campanile, Ledda, Risi, Squitieri, Vancini: sette storie di ieri; Sezione "De Sica": qualche promessa e una prova matura; Sezione tv: frammenti di mercato.* — SAGGI: *Il cinema delle origini in Sicilia. - Vedere, ascoltare: dalla storia alla preistoria.* — CORSIVI: *La riscoperta del bianco e nero.* — NOTE: *Urbino: l'incertezza del testo.* — CINETECA: *"Terra di nessuno" di Mario Baffico.*

Fascicolo n. 1/1985

SAGGI: DOSSIER EDGAR REITZ: *Sedici ore di rabbia*, di Giovanni Spagnoletti; *Alla ricerca delle radici*, di Klaus Eder. - *Ricordando Truffaut*, di Giorgio Tinazzi. - *"La decisione di Isa"*, di Roberto Rossellini (con una lettera inedita di Truffaut a Rossellini). — CORSIVI: *Emilio Cecchi e il cinema: il dibattito continua*, di Gianni Rondolino. - *Rivedendo "San Francisco"*, di Piero Bigongiari. — NOTE: *Pordenone: le profezie di Thomas H. Ince*, di Paolo Cherchi Usai. - *Dreyer a Verona*, di Enrico Magrelli. - *Città della Pieve e Torino: il cinema italiano cerca i giovani*, di Mauro Tomassini e Stefano Della Casa. — FILM: *Una domenica in campagna. - Metropolis. - Maria's Lovers. - Passion. - Benvenuta. - Broadway Danny Rose.* — CINETECA: *"Giuliano l'Apostata" di Ugo Falena.*

BIANCO E NERO: DOVE TROVARLO

«Bianco e Nero» viene distribuito nelle seguenti librerie:

Piemonte

ALBA: Coop. La Torre
ALESSANDRIA: Bertolotti, Dimensioni, Gutenberg, Pampuro
ASTI: Borelli, Caldi Zappa
BIELLA: Del Viale, Giovannacci
BORGOSESIA: Corradini
BRA: Mellano
CUNEO: L'Ippogrifo, Moderna
NOVARA: La Talpa
TORINO: Artemide, Books Store, Campus, Celid, Claudiana, Coop-Cisl, Comunardi, Druetto, Feltrinelli, Fogola, Gambetta, Hellas, La Coupole, Moderna, Oolp. aut of, Paravia, Petrini, Spes, Stampatori Universitari, Vasquez, Zanaboni
PINEROLO: Elia Romano
VALENZA PO: Ricci
VERCELLI: Dialoghi

Val d'Aosta

AOSTA: Aubert
CHAMPOLUC: Livres et Music

Lombardia

BERGAMO: Bergamo Libri, Rinascita
BRESCIA: Rinascita
CREMONA: La Rateale
MANTOVA: Luxembourg
MILANO: Clued, Clup, Dello Spettacolo, Europa, Emporio Arconati, Feltrinelli, La Comune, Milano Libri, Tadino, Unicopli srl, Unicopli Cuem
PAVIA: L'Incontro
SUZZARA: Ulisse

Trentino Alto-Adige

TRENTO: Agostini

Veneto

BELLUNO: Mezzaterra
CONEGLIANO: Canova
FELTRE: Moderna
ODERZO: Becco Giallo
PADOVA: Calusca, Cappelli, Feltrinelli, Liviana, Lib. Marsilio, Progetto
TREVISO: Canova, Centro Servizi Bibl.
VENEZIA: Cafoscarina, Il Fontego, Lamarmora, Grosso, Rinascita
VICENZA: Traverso

Friuli Venezia-Giulia

MONFALCONE: Rinascita
TRIESTE: Moderna, Morgana, Italo Svevo
UDINE: Coop. Borgo Aquileia, Tarantola

Liguria

GENOVA: Athena, Feltrinelli, Liguria Libri, Sileno
IMPERIA: La Talpa
NOVI LIGURE: Aldus
RAPALLO: Del Mastro
SANREMO: Sanremo Libri
SESTRI LEVANTE: Omnia

Emilia-Romagna

BOLOGNA: Bolognina, CDF, Feltrinelli, Ingr. Libri, Minerva, Novissima, Nuova Edigross, Parolini, Zanichelli
CARPI: Coop. Rinascita
FAENZA: Incontro
FERRARA: Centro Controinformazione, Spazio Libri
FORLÌ: Foschi
MODENA: Coop. Rinascita, Galileo
PARMA: Feltrinelli, Pellacini Francesco
PIACENZA: Neruda
RAVENNA: Coop. Rinascita
REGGIO EMILIA: Cagossi e Bertoni, Del Teatro Dinasi, Nuova Rinascita, Vecchia Reggio
RIMINI: Caimi, La Moderna

Toscana

AREZZO: Pellegrini
EMPOLI: Rinascita, Sempreplovi
FIRENZE: Alfani, Del Porcellino, Feltrinelli, GPL, Int Seeber, Pellicini, Rinascita, Salimbeni, S. Marco, Uncini
FORTE DEI MARMI: Apolloni
LIVORNO: Belforte, Fiorenza
LUCCA: Baroni, Massoni, Mondadori per voi
MASSA: Gasperini
MONTECATINI: Vezzani
PISA: Goliardica, Vallerini
PISTOIA: Dello Studente
SESTO FIORENTINO: La Rinascita
SIENA: Feltrinelli
VIAREGGIO: Galleria del Libro

Marche

ANCONA: Fagnani Ideale, Fornasiero
ASCOLI PICENO: Rinascita
CIVITANOVA: Rinascita
JESI: Cattolica, Incontri
MACERATA: Piaggia Floriani
PESARO: Campus
SENIGALLIA: Emme, Sapere Nuovo
URBINO: Cueu, Goliardica Balestrieri

Umbria

FOLIGNO: Carnevali
ORVIETO: Fusari
PERUGIA: L'Altra, Le Muse, Simonelli
TERNI: Alterocca, Goldoni

Lazio

ROMA: Adria, Arde, Asterisco, Feltrinelli via Del Babuino, Feltrinelli via E. Orlando, Gremese, Leuto, Librars e Antiquaria, Micene, Mondoperaio, Paesi Nuovi, Rinascita, Rizzoli, Scienze e Lettere, Supermercato Messaggerie, Uscita
VITERBO: Etruria

Molise

BENEVENTO: Chiusolo, Coop. Nuovo Politecnico

Campania

AVELLINO: Petrozziello, Potlacht. 80
NAPOLI: De Simone, Democ. Sapere, Esposito, Federico Volante, Ferraro Fratelli, Guida Alfredo, Guida Mario, Guida Raffaele, Loffredo, Marotta, Minerva, NES
TORRE ANNUNZIATA: Sorrentino
TORRE DEL GRECO: Alfabeta

Calabria

CATANZARO: Villa
COSENZA: Universitas Domus
LAMEZIA TERME: Sagio Libri
NICASTRO: Minerva
VIBO VALENTIA: Mobilio

Sicilia

ACIREALE: Bonanno
CALTANISSETTA: Sciascia Paolo, Sciascia Salvatore
CAPO D'ORLANDO: Longo
CATANIA: Bonaccorso, La Cultura, Minerva, Nuova Cultura
MESSINA: Hobelix, Ospe
PALERMO: Flaccovio S.F., L'Aleph, La Nuova Presenza, Lib. Sciuti

Sardegna

CAGLIARI: Biblos, Cuec, Il Bastione
NUORO: Coop. Novecento
SASSARI: Nonis Vittorio

Svizzera

LUGANO: La Talpa

50
50 ANNI
AL SERVIZIO
DEL CINEMA
ARMANDO TESTA SPA
SEZIONE
AUTONOMA
PER IL CREDITO
CINEMA-
TOGRAFICO
finanziamenti alle imprese nazionali
di produzione, lavorazione tecnica,
distribuzione, commercializzazione
ed esercizio di prodotti cinematografici
BANCA NAZIONALE DEL LAVORO
BNL
BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

LE PUBBLICAZIONI DEL C.S.C.

Sono ancora disponibili presso la Biblioteca del Centro sperimentale di cinematografia le seguenti pubblicazioni, al prezzo (IVA inclusa), indicato a fianco di ciascuna:

FILMLEXICON DEGLI AUTORI DELLE OPERE, 9 voll., L. 321.000

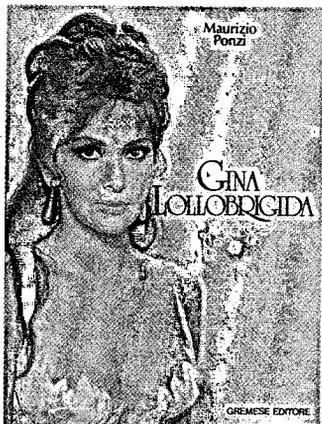
ANTOLOGIA DI «BIANCO E NERO» 1937-1943, 5 voll. (in 6 tomi), L. 100.000

STUDI MONOGRAFICI DI «BIANCO E NERO»:

1) Piero Montani: *I formalisti, Ejzenstejn inedito L. 10.000*
2) Franco Ferrini: *L'antiwestern e il caso Leone,* L. 10.000
3) Aldo Grasso: *L'irrealismo socialista,* L. 12.000
4) Furio Colombo: *Cinema e televisione dell'ultima America,* L. 10.000
5) Giorgio Braga: *Cinema e scienze dell'uomo,* L. 12.000
6) Bianca Pividori: *Critica italiana - Primo tempo, 1926-1934,* L. 15.000
7) Mario Bernardo: *Tecnica moribonda, costi, idee, polemiche,* L. 10.000
8) Giovanni Bechelloni, Franco Rositi: *Intellettuali e industria culturale,* L. 12.000
9) Tito Perlini: *Scuola di Francoforte, industria cultura e spettacolo,* L. 15.000
10) Franco Ferrini: *I generi classici del cinema americano,* L. 10.000
11) Cinzia Bellumori: *Le donne del cinema contro questo cinema,* L. 12.000
12) Giorgio Tinazzi: *Strutturalismo e critica del film,* L. 15.000
13) Gian Carlo Ferretti: *Per chi si scrive, per chi si gira,* L. 10.000
14) Alberto Farassino: *Il cinema francese dopo il maggio '68,* L. 15.000
15) Faliero Rosati: *1968-1972 Esperienze di cinema militante,* L. 12.000
16) Maurizio Grande: *Carmelo Bene, il circuito barocco,* L. 12.000
17) Massimo Bacigalupo: *Il film sperimentale,* L. 12.000
18) Franco Mariotti: *La nuova biennale, manifestazioni '74,* L. 12.000
19) Dante Cappelletti:: *Canzonissima '71,* L. 10.000
20) Francesco Bolzoni: *Il laboratorio ungherese,* L. 12.000
21) Guido Cincotti: *Pastrone e Griffith, l'ipotesi e la storia,* L. 15.000
22) Orio Caldiron: *Vittorio De Sica,* L. 15.000
23) Fernaldo Di Giammatteo: *Lo scandalo Pasolini,* L. 15.000
24) Ernesto G. Laura: *Il C.S.C. tra tradizione e riforma,* L. 10.000
25) Guido Cincotti: *Venezia, Cinema '76,* L. 10.000
26) Fernaldo Di Giammatteo: *La controversia Visconti,* L. 12.000

Valentino Brosio: *Manuale del produttore del film,* L. 20.000
Jean Viviè: *Cinema e televisione a colori,* L. 15.000
Luca Pinna, M. Maclean, Margherita Guidacci: *Due anni col pubblico cinematografico,* L. 5.000
Nikolaj Abramov: *Dziga Vertov,* L. 12.000
Federico Doglio: *Il teledramma,* L. 15.000
Roger Manvell-John Huntley: *Tenica della musica nel film,* L. 20.000
Jean Benoit-Levy: *L'arte e la missione del film,* L. 15.000
Ricciotto Canudo: *L'officina delle immagini,* (bross) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000.
Brunello Rondi: *Il cinema di Fellini,* (bross.) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Mario Verdone: *Anton Giulio Bragaglia,* L. 15.000
Leonardo Fioravanti: *La nuova legge sul cinema,* L. 5.000
Mario Verdone: *Carl Mayer e l'espressionismo,* L. 15.000

LE STELLE FILANTI

Collana diretta da Claudio G. Fava e Orio Caldiron

L. 24.000

L. 24.000

L. 24.000

L. 30.000

NOVITÀ

L. 24.000

L. 25.000

L. 24.000

L. 30.000

L. 30.000

Nella stessa collana:

ISA MIRANDA (L.24.000)
ALIDA VALLI (L. 24.000)
TOTÒ (L. 28.000)
DARIO FO (L. 22.000)

NINO MANFREDI (L. 24.000)
UGO TOGNAZZI (L. 24.000)
CLARK GABLE (L. 24.000)
ELVIS PRESLEY (L. 24.000)

ALBERTO SORDI (L. 24.000)
MARCELLO MASTROIANNI (L. 24.000)
JOHN WAYNE (L. 24.000)
BRIGITTE BARDOT (L. 24.000)